

0507
ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
TEATRU
MUZICĂ
CINEMATOGRAFIE

2
1971

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE:

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.

Membri: SIMION ALTERESCU, ION CANTACUZINO, GHEORGHE CIOBANU, DINA COCEA, DUMITRU FERNOAGĂ, MIHAIL FLOREA, ALFRED HOFFMAN, ION PASCADI, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, ZENO VANCEA, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România și membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU.

Secretar științific de redacție: OLGA FLEGONT.

Secretar de redacție: YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria teatru-muzică-cinematografie, paraît 2 fois par an.

Toute commande à l'étranger sera adressée à **ÎNȚEPRINDEREA DE COMERȚ EXTERIOR — LIBRI**, boîtes postales 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 50 de lei pe an.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

T. 18

1971

Nr. 2

S U M A R

	<u>Pag.</u>
ZENO VANCEA, Mihail Jora (1891—1971)	131

S T U D I I

SIMION ALTERESCU, OLGA FLEGONT,	Tendențe și obiective actuale în istoriografia teatrală	137
B. T. RÎPEANU,	Subiectiv și obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral	143
PAVEL CÂMPEANU, MIHAI FLOREA,	Teatru-cinema. Repere pentru o cercetare istorică interdisciplinară	147
MIRCEA MANCAȘ, EUGEN NICOARĂ, CLAUDIA DIMIU,	Publicul de teatru — repere taxinomice	157
MIHAI DIMIU, MIRCEA VOICANA, ANCA JALOBEANU,	Înnoiri organizatorice în teatrul românesc dintre cele două războaie mondiale	163
GHEORGHE FIRCA, LUCIA ALEXANDRESCU, VLADIMIR POPESCU- DEVESELU,	Ecouri ale expresionismului în teatrul românesc interbelic	169
ION CANTACUZINO,	Camil Petrescu — teoretician al teatrului	177
	Criterii și modalități de abordare a artei actorului în cronică dramatică din perioada interbelică	183
	« Locul scenic » în spectacolul românesc contemporan	189
	Plastică și culoare în orizontul estetic al lui George Enescu	195
	Preliminarii la cunoașterea « Sistemului muzical » al lui Dimitrie Cuclin	201
	Excurs stilistic în opera lui Zeno Vancea	209
	Probleme actuale ale publicului muzical	215
	Victor Ion Popa și filmul românesc	223

C E R C E T Ă R I, N O T E Ș I D O C U M E N T E

TEREZA PERIS CHEREJI,	Victor Eftimiu pe scenele maghiare din Transilvania în perioada interbelică	229
VIOREL COSMA,	Bartók și începuturile culegerilor de folclor românesc. Pe marginea unor documente inedite	239
VIRGIL TATOMIR, ION CANTACUZINO, OLTEEA VASILESCU,	Cîteva aspecte ale evoluției fenomenului cinematografic în București în perioada anilor (1909—1916)	253
	Ștefan Ciobotărașu. Marginalii la filmografia unui actor contemporan	259

	<u>Pag.</u>
ION V. BOERIU,	Al doilea turneu al lui M. Pascaly în Transilvania (1871). Presa
EMILIA ENACHE,	germană despre reprezentațiile din Sibiu și Alba-Iulia 263
PETRE DACHE,	« Ciuleandra » — încercare de reconstituire filmografică a primului film sonor românesc 268
	Date noi asupra producției filmului « Venea o moară pe Siret » 270

C R O N I C Ă

Teatru—teatologie (LILIANA ȚOPA)	275
Muzică—muzicologie (BRÎNDUȘA CĂPLESCU)	279
Film—filmologie (ION CANTACUZINO)	282

R E C E N Z I I Ș I N O T E D E L E C T U R Ă

LETIȚIA GÎTZĂ, O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan (<i>Les voies de la création théâtrale</i>), 2 vol.	285
MIHAI FLOREA, Scurtă istorie a teatrului românesc (ANA-MARIA POPESCU)	289
B. I. KOTLIAROV, George Enescu (CLEMANSA-LILIANA FIRCA)	290
R. E. LEITES, « Oedip » de George Enescu (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	291
Studii de muzicologie, vol. IV (MIRCEA VOICANA)	293
Studii de muzicologie, vol. V (MIRCEA VOICANA)	295
1970—In Memoriam Dinu Lipatti (ELISABETA DOLINESCU)	296
RADU GHECIU, Mozart (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	297
* * * Beethoven văzut de contemporani (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	298
ALICE MAVRODIN, Verdi (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	299
T. POPOVA, Musorgski (CONSTANTIN STIHI-BOOS)	300

B I B L I O G R A F I E

Teatru — Muzică — Cinematografie	303
Discografie (ANCA JALOBEANU)	305

In istoria culturii românești Mihail Jora este considerat ca una dintre personalitățile cele mai marcante și mai multilaterale ale muzicii românești contemporane, desfășurînd în afară de o bogată activitate creatoare și pe aceea de interpret (dirijor și pianist), de pedagog și critic muzical. Opera sa constituie o prețioasă moștenire ce cuprinde aproape toate genurile muzicale, compozitorul excelînd îndeosebi în domeniul baletului și al liedului, în care a creat lucrări care sînt pînă acum cele mai reprezentative compoziții de acest gen în muzica românească.

Unul dintre făuritorii școlii noastre naționale moderne, Mihail Jora a exercitat aproape pînă în zilele noastre o influență considerabilă nu numai asupra numeroșilor săi elevi¹, dar și asupra multor altor compozitori români.

Primele sale lucrări cu certe trăsături folclorice au fost compuse în anii premergători primului război mondial, într-o perioadă cînd pentru o bună parte a compozitorilor români nu era încă suficient de clar conturat drumul pe care trebuie să meargă muzica românească pentru a se impune și dincolo de hotarele țării. După ce George Enescu compusese cîteva lucrări reprezentative inspirate din folclorul orășenesc, ca *Poema română* și *Rapsodiile*, în compozițiile sale următoare, pînă la *Sonata pentru vioară și pian* « în caracter popular românesc », șeful școlii românești și-a afirmat personalitatea creatoare într-un limbaj organic legat de tradiția clasico-romantică, în care elemente melodico-ritmice apropiate ca structură de aceea a muzicii noastre populare reprezentau un ecou îndepărtat al impresiilor muzicale din anii copilăriei, petrecuți în mediul sătesc. Abia mai tîrziu, începînd cu cea de-a treia sonată menționată mai sus, Enescu va valorifica în creația sa, în mod deliberat, particularitățile stilistice ale muzicii noastre populare.

Pentru ilustrarea diversității concepțiilor estetice caracteristice pentru muzica românească din primele două decenii ale secolului XX, vom arăta că, în timp ce unii dintre compozitorii noștri, în frunte cu Dimitrie Kiriac, au manifestat un interes deosebit pentru creația muzicală autentic țărănească — ignorată, cu excepția lui Gavril Musicescu, de înaintașii muzicii românești, care s-au inspirat în general din folclorul orășenesc —, alți compozitori români, care au cultivat mai ales muzica simfonică, nu au fost adepții școlii naționale.

Creația lui Kiriac și a discipolilor săi se limita însă numai la genul vocal, la prelucrări de melodii populare pentru voce și pian și îndeosebi la compoziții corale, iar muzicienii care au urmat cursul de compoziție cu Alfonso Castaldi, neținînd seama de afirmarea tot mai puternică a curentului folcloric din diferite țări europene, erau convinși

¹ Cităm dintre aceștia, ca pe cei mai cunoscuți, pe Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Ion și Gheorghe

Dumitrescu, Ludovic Feldmann, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu.

că numai folosind un limbaj de orientare universalistă, muzica românească cultă va putea face saltul calitativ prin care va depăși faza de importanță locală în care ea se afla în secolul trecut.

Desăvârșindu-și studiile la Schola Cantorum din Paris în clasa lui Vincent d'Indy, foștii discipoli ai lui Castaldi, ca Nona Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, Gheorghe Enacovici, erau deosebit de receptivi față de influențele muzicii franceze, influențe care se reflectă într-o măsură considerabilă în creația lor.

În anii de după primul război mondial, problemele sociale nerezolvate ale țărănimii din țara noastră au atras tot mai mult atenția intelectualității progresiste, crescând astfel interesul și pentru cultura și arta păturii rurale de la noi. Culegerile de muzică populară au devenit mai numeroase și, la scurt interval după înființarea, în 1921, a Societății compozitorilor români, care avea ca scop promovarea unei arte cu caracter național, interesul pentru folclor s-a manifestat și prin organizarea Arhivei de folclor a Societății compozitorilor, de către Constantin Brăiloiu, și înființarea Arhivei fonogramice a Ministerului culturii și artelor, de către George Breazu.

Nu se știe precis dacă muzica populară a format obiectul unui studiu temeinic din partea lui Mihail Jora, sigur este că el și-a însușit caracteristicile melodico-ritmice și virtuățile ei armonice în așa măsură, încât acestea au devenit un element definitoriu al limbajului său muzical, conferindu-i o evidentă notă autohtonă. Desigur, Jora nu a fost singurul care, alături de George Enescu, a avut un rol atât de însemnat în făurirea stilului național, ci la această operă au participat cu o contribuție importantă și Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Filip Lazăr, Marțian Negrea, Alexandru Zirra.

Jora și-a început studiile muzicale între anii 1909 și 1911, la Conservatorul din Iași, continuându-le apoi la prestigiosul Conservator din Leipzig, unde a urmat armonia, contrapunctul și fuga cu Stephan Krehl și compoziția cu Max Reger. În 1914 se întoarce în țară și ia parte la primul război mondial ca ofițer, fiind grav rănit în campania din Moldova. După însănătoșirea sa, își continuă timp de un an studiile la Paris (1919 – 1920), apoi, revenind la București, desfășoară o susținută activitate muzicală multilaterală. În 1928 a fost numit directorul muzical al Societății române de radiodifuziune, iar din 1929 până în 1962, cu o întrerupere de câțiva ani, el a funcționat ca profesor de compoziție la Conservatorul de muzică din București.

Studiile făcute de Jora la Leipzig și la Paris favorizau mai degrabă îndepărtarea sa de la idealul unei muzici culte naționale, decât îl întăreau în direcția aceasta, dat fiind și situația încă nedecisă din țară în privința drumului de urmat. Astfel, Jora nu putea primi de la maeștrii săi decât o solidă instrucție profesională, de altfel destul de contradictorie, căci în timp ce Reger, profesorul său de compoziție, era un mare contrapunctist, Krehl, la care Jora a studiat armonia și contrapunctul, considera polifonia ca un produs secundar al armoniei, doar un mijloc de dinamizare a succesiunii de acorduri. Lui Krehl i se datorește poate și faptul că Jora acorda numai un rol redus polifoniei în creația sa, influențând la rândul lui și pe discipolii săi în privința aceasta.

Prima lucrare a lui Jora pe care el însuși o considera destul de matură pentru a figura printre compozițiile sale cu număr de op., *Patru cîntece pentru voce și pian* pe texte germane, a fost compusă în 1914, purtînd încă semnele influenței muzicii postromantice germane. Dar deja în lucrarea următoare, *Suita pentru orchestră* (1915) – care a adus autorului ei Premiul Enescu –, intonații populare se fac clar simțite. *Mica suită pentru vioară și pian op. 3* (1917) dovedește, o dată cu un mod mai personal de exprimare armonică, și o tendință mai evidentă de a dobîndi în melodie un caracter mai pronunțat național.

În *Poemul simfonic op. 4, Poveste indică* (1920), după poezia cu același nume de Eminescu, pentru solo de tenor și orchestră, se manifestă deja acea preferință a lui Jora pentru muzica cu text, care va reieși apoi în mod atât de evident în bogata sa creație de lieduri.

Următoarea lucrare, *suita simfonică Priveliști moldovenești*, reprezintă un omagiu adus plaiurilor natale. Alcătuită din patru părți, *Pe malul Tazlăului, La joc, Gîriu sub soare* și *Alai țigănesc*, această lucrare figurează printre cele mai reprezentative compoziții autohtone, în care un compozitor fermecat de frumusețea naturii își exprimă sentimentele într-un

grai muzical organic legat, prin elementele sale melodice de sursă populară, de peisajul românesc. Anumite trăsături impresioniste ale discursului armonic se datoresc mai mult dorinței de a reda o anumită atmosferă, decît influenței lui Debussy.

Cele trei *Coruri* (« Moșul », « Slutul » și « Toaca » op. 5, compuse tot în 1924, au un caracter atît de popular, încît melodiile lor par chiar citate din muzica populară.

În *Suita pentru pian* intitulată *Joujoux pour ma Dame*, op. 7 și în *Marche Juive pentru orchestră*, op. 8, precum și în *Șase cîntece și o Rumbă pentru orchestră mică*, op. 12, elementul pitoresc, înclinația spre umor și grotesc apar într-o formă deosebit de caracteristică pentru a rămîne și în creația ulterioară a compozitorului, atît în baletele cît și în cîteva piese instrumentale, una din trăsăturile caracteristice ale muzicii sale.

În 1926 Jora compune primul său *Cvartet de coarde* op. 9. Din punct de vedere al varietății conținutului emoțional, al modului direct de exprimare al acestuia, *Cvartetul* reprezintă una din compozițiile instrumentale cele mai impresionante ale lui Jora. Multe din caracteristicile care apar în mod pregnant în stilul unor lucrări de mai tîrziu, ca de pildă îmbinarea diatonicului și cromaticului în melodie și frecvența acordurilor alterate cu disonanțe nerezolvate, sînt deja prefigurate în acest *Cvartet*.

Cu compoziția următoare, op. 10 (1928), tabloul coregrafic *La piață*, Jora a pășit în acel domeniu de creație în care, în afară de lieduri, a dat lucrările sale cele mai caracteristice, genul liedului și al baletului corespunzînd mai bine fanteziei sale creatoare, puternic stimulată de cîte o poezie sau o acțiune dramatică.

Deși, înaintea lui Jora, Nona Ottescu compusese două balete – *Ileana Cosînzeana* (1918) și *Rubinul miraculos* (1919) – iar după el și alți compozitori români, adevăratul creator al muzicii românești de balet a fost totuși Jora, atît sub aspectul varietății limbajului ritmic, de inspirație populară, ca unul din principalele mijloace de caracterizare a situațiilor scenice și a personajelor, cît și din punctul de vedere al forței sugestive a muzicii de a crea o atmosferă adevărat românească. Cele cinci balete ale sale sînt despărțite în timp de intervale destul de mari, *Demoazela Măriuța* a fost compusă în 1940, *Curtea veche* în 1948, *Cînd strugurii se coc* în 1953, *Întoarcerea din adîncuri* în 1959 și *Hanul Dulcineea* în 1966 (acestea două din urmă pe cîte un libret de Mariana Dumitrescu), prezentînd astfel în stilul lor anumite modificări, care în mod firesc au intervenit în cursul activității sale componistice de mai mult de o jumătate de veac. Fiecare din aceste lucrări reprezintă o reușită deplină, fie că muzica este legată de subiecte cu un caracter realist, ca acela din *La piață*, *Demoazela Măriuța*, *Curtea veche* și popularul *Cînd strugurii se coc*, fie că face parte dintr-un domeniu mai fantezist, ireal, ca *Întoarcerea din adîncuri*.

În comparație cu baletele, în care compozitorul nu prea avea ocazia să-și arate lirismul, și cu lucrările sale pur instrumentale, în care acesta nu se manifestă ca una din laturile cele mai caracteristice ale temperamentului său artistic, în creația sa de lieduri lirismul devine deosebit de evident. Desigur, nu sub acea formă de manifestare cunoscută din creația de același gen a marilor maeștri romantici germani, la care lirismul apare printr-o amplă revărsare de melodii de largă respirație, ci într-un mod personal de tălmăcire sugestivă a conținutului poetic al versurilor, pe baza unor plastice, dar de obicei scurte fraze melodice, al căror sens expresiv este întregit și mult intensificat de partea încredințată pianului, căruia îi revine adeseori un rol deosebit de important.

Bogata sa creație de lieduri începe în 1930 cu *Cinci cîntece pe versuri de Octavian Goga*, op. 11, după care urmează apoi *Șase cîntece pe versuri de Adrian Maniu*, op. 14 (1935), *Cinci cîntece pe versuri de G. Bacovia*, op. 15 (1935), *Patru cîntece pe versuri de T. Arghezi*, op. 16 (1936), *Două cîntece pe versuri de Al. Teodorescu*, op. 18 (1938), *Patru cîntece pe versuri de Ion Pillat*, op. 20 (1941), *Trei cîntece pe versuri de V. Voiculescu*, op. 23 (1944), *Patru cîntece pe versuri de T. Arghezi*, op. 26 (1948), *Patru cîntece pe versuri de L. Blaga*, op. 28 (1949), *Trei cîntece de G. Lesnea*, op. 29 (1949), *Opt cîntece pe versuri de Zaharia Stancu*, op. 30 (1950), *Cinci cîntece de Mariana Dumitrescu*, op. 31 (1950), *Cinci cîntece pe versuri de M. Eminescu*, op. 33 (1952), *Trei cîntece pe versuri de T. Arghezi*, op. 34 (1952), *Patru cîntece pe versuri de R. M. Rilke* (în traducerea lui Em. Ciomac), op. 36 (1954), iar

pe urmă opt cicluri de cîntece (op. 38, 40, 43, 45, 47, 49, 53, 54) pe versuri de Mariana Dumitrescu.

După primele lieduri legate încă de tradiție, de tipul celor ale lui Schubert și Schumann, și apoi într-o formă cu totul personală în liedurile pe versuri de Bacovia, în care melodia se distinge prin caracterul ei eminent vocal-cantabil, compozitorul creează un nou tip de lied — poate cel mai specific din întreaga sa creație de acest gen —, cîntare declamată constituind o sublimare a modului parlando-rubato al unor cîntece lirice și balade populare. Unul din exemplele cele mai caracteristice îl reprezintă *Cîntec din fluier* pe versuri de Tudor Arghezi.

În liedurile următoare, rolul pianului devine tot mai mare, vocea avînd sarcina principală de a face cît mai inteligibil textul cu ajutorul unui mod de cîntare situat între recitativ și arioso. În actul de creație al acestui tip de lied, Jora pornește de la un motiv sau o frază melodică, pentru ca apoi « să se simtă cum armonia devine de fapt preponderentă și cum tinde să depășească în importanță linia melodică »², aceasta fiind în mod frecvent generată de succesiunea de acorduri pe temeiul cărora se desfășoară acompaniamentul de pian.

În ultimele lieduri ale lui Jora, mai ales în acelea compuse pe texte de Mariana Dumitrescu, se poate constata o emancipare a elementelor componente — vocea și pianul — pe două planuri oarecum « independente », ceea ce constituie încă un element inovator al stilului său de lied.

Din toate aceste trei tipuri (în creația compozitorului există desigur diverse forme de îmbinare a lor), cele două din urmă au exercitat o influență deosebită asupra tinerilor compozitori.

Chiar dacă nu ar fi compus decît baleturile și liedurile sale, Jora și-ar fi asigurat un loc de frunte în cultura muzicală românească, dar la mărirea prestigiului său artistic a contribuit și creația sa pur instrumentală care, în afară de acele lucrări despre care am vorbit deja, mai cuprinde și următoarele compoziții: *Simfonia în Do major*, op. 17 (1937), *Burlesca pentru orchestră*, op. 27 (1949), *Balada pentru orchestră, solo de bariton și cor*, op. 37 (1955), pe versuri de Mariana Dumitrescu, *Sonata* op. 21 (1924) și *Sonatina pentru pian* op. 44 (1961), 13 *Preludii pentru pian*, op. 42 (1960) și alte trei caiete *Poze și pozne pentru pian*, op. 25, 41, 48, *Sonata pentru violă și pian*, op. 32 (1951), *Sonata pentru vioară și pian*, op. 46 (1962) și *Cvartetul de coarde nr. 2*, op. 52 (1960).

Întoarcerea compozitorului la formele mai ample ale muzicii instrumentale o marchează *Simfonia*, valoroasă îndeosebi datorită originalității ideilor muzicale care stau la baza ei, dezvoltarea lor suferind însă de un anumit staticism, de lipsa unei tensiuni cu adevărat dramatice, indispensabilă pentru construirea unor forme de larg suflu simfonic. Partea lentă a *Simfoniei* se distinge prin caracterul ei de concentrată meditațiune, iar Finalul, cu o notă de energic și voios dans popular, constituie o nouă dovadă a înclinației compozitorului spre o muzică a cărei forță rezidă în primul rînd în vigoarea ei ritmică. Și lucrarea instrumentală următoare, *Sonata pentru pian*, impresionează, la fel ca și *Simfonia*, mai ales prin expresivitatea materialului tematic, de astă dată cu un mai pronunțat caracter liric și astfel mai puțin potrivit pentru a se putea realiza pe baza lor ample dezvoltări și mari contraste emoționale. Atît *Sonata*, cît și *Variațiunile pe o temă de Schumann*, compuse 20 de ani mai tîrziu, constituie un omagiu adus lui Robert Schumann care, se pare, era unul dintre compozitorii favoriți ai lui Jora.

Față de lucrările instrumentale anterioare, *Variațiunile* prezintă considerabile modificări de stil în sensul îndepărtării compozitorului de sursele folclorului. Dacă substanța folclorică este încă sesizabilă în forma unei intensive stilizări în cele 13 *Preludii pentru pian*, în lucrările următoare compozitorul își afirmă personalitatea pe baza altor mijloace stilistice. Astfel, *Sonata pentru violă și pian*, *Sonata pentru vioară și pian* și *Cvartetul nr. 2* ni-l înfățișează pe compozitor sub un aspect stilistic cu totul nou față de acela cunoscut din lucrările sale compuse aproximativ pînă în jurul anului 1950.

² Pascal Benteoiu, M. Jora, în *Muzica*, 1698, nr. 7, p. 2.

Urmărind pînă atunci în mod evident legătura creației sale cu folclorul, ulterior, datorită faptului că, pe lîngă înclinația sa înăscută pentru ritm, s-a afirmat tot mai mult și o altă latură a sensibilității sale artistice, anume aceea de a acorda din necesități de expresie o pondere deosebită și armoniei, era firesc ca structura ideilor muzicale să fie tot mai mult determinată nu atît de un impuls melodic primar, cît de bogata sa imaginație armonică.

În urma includerii în structura melodiei a unor intervale necunoscute în muzica populară (a combinației de salturi mari melodice cu frecvente semitonuri), precum și ca o consecință a procesului de permanentă diferențiere armonică, era firesc să rezulte astfel o distanțare de muzica populară.

Pornind cîndva de la izvoarele muzicii populare, evoluția ulterioară a compozitorului a avut loc sub semnul unei continue individualizări a mijloacelor de expresie, stilul său a trecut astfel printr-un proces de transformare, ceea ce este caracteristic și creației altor compozitori, reprezentanți ai curentului folcloric contemporan.

Aceste modificări de stil nu înseamnă, firește, o diminuare a valorii creației sale și nici abandonarea ideii de școală națională, căci după cum spunea George Enescu: « Folosirea materialului folcloric nu realizează autenticitatea caracterului etnic..., compozitorul român va putea să creeze paralel cu muzica populară, dar prin alte mijloace, absolut personale, lucrări valoroase asemănător caracterizate ». În acest sens, ultimele lucrări ale lui Mihail Jora înseamnă o lărgire considerabilă a conceptului școlii naționale, accentul fiind pus nu pe limbajul de sursă folclorică, ci pe conținutul emoțional care în aceste compoziții nu este numai expresia propriei individualități a compozitorului, dar, datorită multor trăsături caracteristice, și a sensibilității artistice a colectivității românești.

De altfel, lărgirea conceptului de școală națională în sensul arătat mai sus este un fenomen propriu și creației muzicale de azi din alte țări cu o bogată tradiție folclorică; o bună parte a lucrărilor românești apărute în cursul celor două decenii din urmă dovedesc și ele realitatea acestui proces istoric firesc.

Chiar și din această sumară trecere în revistă a drumului creator al lui Mihail Jora, credem că se poate desprinde în mod indubitabil concluzia că, datorită creației sale realizate la un înalt nivel artistic, datorită talentului de a descoperi noi domenii expresive, pe care el le-a explorat din plin, a personalității sale care reiese în mod atît de caracteristic în fiecare lucrare, Mihail Jora apare în judecata contemporanilor săi ca fiind una dintre figurile cele mai prestigioase ale muzicii românești.

TENDINȚE ȘI OBIECTIVE ACTUALE ÎN ISTORIOGRAFIA TEATRALĂ*

SIMION ALTERESCU

Istoria teatrului nu mai este de mult o istorie a dramaturgiei sau o istorie a instituției, ea a devenit o știință complexă, un domeniu de întrepătrundere, în care-și au rolul lor estetica, psihologia, etnosociologia, istoria literară etc. Istoria teatrului a devenit o știință care urmărește destinul operei de artă, spectacolul, relevarea specificității estetice a actului social teatral.

Interesul istoricului de teatru s-a deplasat în zilele noastre de la preocuparea pentru teatrul scris la preocuparea pentru teatrul jucat. După cum studiul operei dramatice nu mai poate fi considerat independent de întâlnirea, plină de semnificații sociale, a actorului cu publicul. În activitatea istoricului de teatru au devenit criterii majore conceptul de *spectacol* și sistemul relațiilor complexe între *spectacol* și *spectator*.

Teatrul — ca operă de artă — este actul comun al actorului și spectatorului, este domeniul *jocului*, al cuvântului în acțiune, este o artă vizuală, nu numai una auditivă. Avem a considera deci faptul teatral sub multiple unghiuri: al existenței scenice a operei dramatice, al actului de reprezentare a unui personaj ca o problemă de însușire de substanță etică și socială, al raportului ce se stabilește între jocul actorului și spectator, contribuind astfel la stabilirea relațiilor dintre tipurile de societate și experiențele teatrale corespunzătoare.

Ceea ce constituie preocuparea principală a istoriografiei actuale, dincolo de problemele metodelor de investigare și a definirii terminologiei, este dinamicitatea istorică a artei scenice, dinamicitate care caracterizează viața spirituală a epocii contemporane. Istoria teatrului contemporan este condiționată de fizionomia particulară a teatrului, de complexitatea actuală a acestuia, de multitudinea noilor convenții sau anticonvenții ale artei dramatice. Istoria teatrului solicită astăzi un sistem de critică și istorie estetică, sensibil la multiplele influențe și interferări de stiluri teatrale, fecund în asociații cu politicul, socialul, eticul etc.

Teatrul actual este un teatru disjunctiv — ori se conformează convențiilor stabilite de secole, ori le reneagă. Istoricul are de analizat această dublă polarizare: pe de o parte, elementul de inerție istorică, pe de alta, revizuirea noțiunilor și conceptelor de teatru, specificul nonconvenționalității sau, poate, al noilor convenții. Teatrul contemporan se caracterizează prin revizuirea stilurilor dramatice. Apar concepte noi în funcție de esența și circumstanțele dramei, în funcție de expresia artistică. În aceste condiții, etichetările devin inaplicabile, clasificările uzuale devin caduce și însuși conceptul de anticonvențional are o multitudine de ipostaze care fac dificilă « captarea integrală a materiei fluide și proteice a artei »¹.

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe

Sociale și Politice în zilele de 2—3 martie 1971.

¹ Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporaneo*, vol. I, Barcelona, 1961, p. 24.

Ceea ce caracterizează istoriografia teatrală este continua ei tendință de a se acomoda însă modalității teatrului. Istoriografia actuală dublează și urmărește procesul de reteatralizare a teatrului contemporan. Multă vreme, spectacolul a fost considerat ca un element adiacent preocupării pentru dramaturgie. Efortul analizei fenomenului teatral contemporan se exercită prin considerarea simultană a dramei și a spectacolului în unitatea fenomenului. Încă la începutul veacului nostru, drama este cea care determină forma nouă a spectacolului, indiferent dacă ne referim la proiecțiile metafizice ale lui Gordon Craig, la ontologia sistemului lui Appia, la materialismul pozitivist al lui Antoine, la imaginea activă a dramatismului expresionist sau la materialismul didactic brechtian. Regia va practica un asediu continuu asupra substanței teatrului, și în aceste condiții istoricul teatrului modern și contemporan, adept al unității scenice-dramatice, va studia noua direcție scenică odată cu analiza dramaturgiei.

Cronologia poate constitui un criteriu și în istoria teatrului contemporan, în scopul evidențierii « celulelor istorice progresive ». În condițiile neoconvențiilor artistice care răspund datelor spirituale ale epocii, stilistica constituie însă un criteriu mai adecvat pentru evidențierea caracterelor personale și interferabile ale neoconvențiilor, ale avangărzii și teatrului modern în genere, a intercontactelor și interinfluențelor care caracterizează fizionomia teatrului contemporan.

Evoluția teatrului este influențată de evoluția socială, morală și tehnică a societății, de schimbarea și dezvoltarea gustului estetic, de curente, școli sau personalități inovatoare, dar în primul rând de modificările succesive și calitative ale iluziei dramatice, de modul în care este acceptată sau respinsă iluzia dramatică. Natura judecății asupra iluziei scenice funcționează ca o lege obiectivă, care condiționează dialectic existența teatrului și a raportului dintre actori și spectatori, dintre spectacol și public ².

Apare deci evident că pentru istoria teatrului modern și contemporan este mai puțin important — fără a fi neglijat — gradul de informare asupra unui autor și a epocii sale decât spiritul în care se participă la jocul dramatic. Interpsihologia actorului și spectatorului devine o relație existențială care condiționează teatrul modern și contemporan, devine un instrument de analiză istorică-estetică într-o perioadă în care regizorii evadează din rigorile scenei « à l'italienne », când dramaturgia anulează iluzia dramatică, iar arhitecții preconizează noi spații de joc și vizionare.

Spiritul în care se participă la jocul dramatic era un aspect secundar sau neglijat de către istoriografia teatrală. Or, teatrul este astăzi mai înrădăcinat în viața socială ca niciodată. Tendința întoarcerii la spațiile de joc ale formelor teatrale elementare sau a eliberării scenei de scenografia arhitecturală nu constituie de fel o reprimitivizare a teatrului, ci o căutare perseverentă a realizării unei unități emoționale cât mai puternice între actor și public.

Noțiunile de *scenă deschisă*, de *operă deschisă*, de *personaj deschis* mărturisesc în teatrul contemporan tendința spre un teatru deconvenționalizat, accesibil oricăror forme de manifestare și interpretare, cu scopul realizării unei comuniuni cât mai puternice între spectacol și public. Planchon redă dimensiunile grave comediei molierești și în același timp ridiculizează tragicul melodramatic al lui Dumas, Peter Brook reduce drama shakespeariană la esența filozofică și umană a tragicului, teatrul absurdului comunică, brutal, convulsia tragică a existenței umane ca o formă violentă de incarnare a rațiunii și speranței. Totul cu scopul de a smulge din rutină și lene mintală, din apatie.

Apropierea dintre spectacol și spectatori este căutată în reînnoirea raporturilor dintre acțiunea dramatică și public, prin reforma jocului teatral. Pentru Pierre Francastel locul teatral nu este clădirea în care se produce spectacolul ci este « cadrul mental, proiectarea și reevocarea de către spectator a unei imagini care a existat în spiritul dramaturgului, regizorului și actorului și ulterior al spectatorului, deci un loc imaginar » ³.

În teatrul contemporan nu mai poate fi vorba de *vizualizarea unui text* ca în teatrul liturgic și nici de iluzionismul static al scenei italiene. Tendința este de a face să coincidă

² Cf. André Villiers, *Rapports de l'acteur et du spectateur comme condition d'une architecture*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963, p. 85—90.

³ Pierre Francastel, *Le théâtre est-il un art visuel?*, în *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, 1963, p. 78.

locul material cu cel imaginar, de a înlătura artificiiile și imitația naturalistă. Teatrul secolului al XX-lea, începînd cu reformele regizorale care au înlăturat iluzionismul descriptiv al naturalismului din cadrul scenei « à l'italienne », tinde să redea primul loc acțiunii dramatice și să-i asigure acesteia un cadru cu o eficacitate maximă asupra spectatorului, un spațiu scenic destinat jocului, actorului, cuvîntului și mișcării.

Istoriografia teatrală actuală are a lua în considerare raporturile celor două lumi complementare ale scenei și sălii. Studiul lor ridică toate problemele mari care privesc viața teatrului dintotdeauna, dar mai ales cea de azi. Nu este vorba de o istorie a teatrului cu două emisfere, una a spectacolului și alta a publicului, ci de studierea interrelațiilor dintre creator și receptor. Lărgirea cantitativă și calitativă a noțiunii de public determină îmbogățirea noțiunii de creație artistică. Difuzarea largă a informației, a literaturii, a operei de artă a generat și în teatru preocuparea pentru un teatru popular. Istoricului de teatru îi revine sarcina să studieze structura publicului, variația receptivității individuale și colective a spectatorului, modul în care publicul condiționează opera artistului (dramaturg, regizor sau actor) disponibil să-și conformeze opera sistemului de valori al simțului artistic al colectivității. Noțiunea de public s-a lărgit nu numai prin îmbogățirea receptivității individuale, ci și prin creșterea numerică a masei care dă audiență artistului. Analiza conținutului social afectiv al noțiunii de public poate duce la explicarea de ce piese și spectacole de valoare constituie insuccese de public, de ce se manifestă încă o indiferență binevoitoare, sau apetență, față de opere mediocre, sau de ce mai acționează asupra publicului larg seducția teatrului — cutie cu iluzii.

Istoria exterioară a teatrului: politica de repertoriu, soarta diferitelor producții, societățile artistice, organizarea administrativ-juridică sînt importante și condiționează direct sau indirect spectacolul. Dar ceea ce constituie nexul istoriei teatrului este istoria spectacolului, a modalităților estetice, a stilurilor de joc, a evoluției imaginii teatrale, care delimitează din punct de vedere estetic aria obiectului de studiu.

Imaginea teatrală caracterizează existența teatrului la toate vîrstele, și istoricului de teatru îi revine obligația să analizeze caracteristicile teatrului de la o epocă la alta, de la sincretismul manifestărilor primitive și pînă la complexitatea teatrului modern, să studieze morfologia elementelor artistice, să urmărească evoluția sistemului de imagini artistice și modul în care se schimbă și se îmbogățesc formele de expresie ale teatrului în funcție de perfecționarea mijloacelor artistice interpretative.

Problema reconstituirii artei scenice, a ceea ce Lessing numea tranzitoriul artei teatrale, este subiectul unei discuții de metodă în rezolvarea dificultăților istoriografului teatral în ceea ce privește caracterizarea de ansamblu și individuală a artei interpretative. Arta actorului se reîntoarce astăzi spre principiile lui Diderot, dar în mentalitatea actorului contemporan faimosul paradox nu-i o pledoarie dogmatică pentru *insensibilitate*, ci o estetică a elaborării unui personaj prin transpunerea ideală a semnelor și simbolurilor detașate de accepția lor imediată⁴. Actul creator al actorului devine astfel un act estetic, și personalitatea artistică a actorului nu va putea fi definită decît prin examinarea etapelor de creație ce intervin în relația actor-personaj, a modului în care artistul dă o existență concretă unei entități imaginare.

În evoluția istorică a modalităților teatrale, atitudinea față de text, comportamentul verbal al actorului sînt predominante. Elementul de șoc al teatrului contemporan este actorul. El creează noul limbaj, el impune un nou mod de percepție și creează o disponibilitate nouă a spectatorului. Actorul contemporan scormonește în profunzimile conștiinței spectatorului, provoacă noi mijloace de percepție prin redescoperirea valorilor morale ale eroului în spiritul sensibilității contemporane. Este în fond ceea ce caută istoricul în teatrul actual, puterea de influențare a spectacolului, calitatea actorului de redescoperitor al arhetipurilor, fie că este vorba de noile montări shakespeariene (*Regele Lear*, *Troilus și Cresida*), de revivificarea comediei caragialiene, de reconcilierea dramei romantice tîrzii cu spiritul contemporan (*Danton*, *Woyzeck*) sau de teatrul absurdului (*Scaunele*, *Tango*). Pentru istoricul teatrului modern și contemporan, opera literară rămîne, ca în orice teatru, sursa transfigurațiilor

⁴ Jean Duvignaud, *L'Acteur. Esquisse pour une sociologie du comédien*, Paris, 1965, p. 263.

artistice, dar noul limbaj teatral, care nu mai e pur și simplu un *limbaj-cuvînt*, solicită metodele cele mai aplicate de investigare, căci în teatrul contemporan avem de-a face cu un limbaj nou de expresie și comunicare, bazat pe un echilibru nou între comportamentul verbal și cel corporal. Istoria modernă și contemporană a teatrului implică în fond urmărirea procesului de acomodare a artei scenice la ceea ce contemporanii consideră expresia dramatismului actual; ceea ce revine în fond la analiza de conținut și formă a unei noi estetici a actorului.

Într-o perioadă cînd teatrul manifestă tendințe de emancipare de limbajul verbal, cînd mulți teoreticieni ai teatrului se străduiesc să demonstreze că esența teatrului stă mai mult în mișcare și mai puțin în cuvînt și chiar să inverseze raporturile și sensurile de influențare între limbajul vorbit și limbajul scenic, cuvîntul, limbajul vorbit, tehnica dicțiunii rămîn și astăzi probleme în sfera cărora se încorporează însăși existența estetică a teatrului contemporan.

În epoca teatrului aleatoriu, a livingului și a psihodramei, sub incidența happening-ului și a extinderii ariei teatrului și a teatralității pînă în existența socială (Norman Mailer consideră că manifestațiile antirăzboinice ale tineretului contestatar sînt în fond niște serbări orgiace, noi saturnalii ale societății de consumație), problema limbajului rămîne o problemă esențială, de concepție, în sfera căreia istoricul și criticul pot decela modul în care, în teatrul contemporan, actul de joc, ludic, este conceput în raport cu epoca sa. Arta teatrală contemporană își redescoperă spații de joc în amfiteatrele antice, în piețele catedralelor, în curțile castelelor, pe podiumuri improvizate în piețe publice sau pe scene circulare. Teatrul contemporan își reformează spațiul de joc, *locul teatral*, dar se reîntoarce la esența teatrului dintotdeauna: jocul actorului.

★

Tematica de cercetare a istoriografiei teatrale este multiplă. În ordinea priorităților se înscrie însă încadrarea artei teatrale în contextul culturii naționale și europene. Dar însăși această temă solicită, mai mult ca oricare alta, o istorie aplicată care să evite descompunerea operei de artă (spectacolul) în elementele sale componente, o metodologie care să determine o analiză globală, critică și istorică, a componentelor care contribuie la formarea imaginii globale a spectacolului.

Atitudinea față de text în evoluția istorică a modalităților teatrale, relația dintre limbajul verbal și cel comportamental, raportul dintre mișcare și cuvînt, dintre limbajul vorbit și limbajul scenic, relația dintre opera deschisă și personajul deschis și regizor și actori, relația tradiție-modernitate sau elementele de permanență și perisabilitate în existența teatrului sînt tot atîtea probleme care intervin în explicarea fenomenologică și filologică a teatrului modern și contemporan.

Guy Leclerc spune că o istorie a teatrului nu poate fi făcută după lecturi, ci pe baza cunoașterii reprezentațiilor date de contemporani. Aceasta e posibil pentru veacul de azi, dar trebuie să devină posibil nu numai pentru secolul al XX-lea. Analiza unui fenomen inexistent, efemer, consumat prin reprezentare, necesită surse documentare complexe, mijloace riguroase, științifice de reconstituire a spectacolului. Absența sau precaritatea criteriilor istorice și metodologice au dus în trecut la teorii și clasificări generale dogmatice sau au transformat istoria teatrului într-o cronologie sau o inventariere relativă a valorilor artistice. Lipsa unei analize pertinente, concrete, a fenomenului de artă în sine și a valorii sale estetice în raport cu celelalte valori ale cunoașterii a dus, nu în puține lucrări, la diviziuni maniheiste, la clasificări arbitrare, nenuanțate și uniformizante. Numai un proces riguros științific de reconstituire a spectacolului poate duce la judecăți de valoare asupra problemelor evoluției modalităților teatrale și a receptării lor, asupra factorilor care determină acreditarea operei de artă în conștiința publicului, asupra evoluției stilurilor în al căror limbaj se poate descifra, cum spune Worringger, evoluția « sentimentului cosmic » al umanității.

Tocmai adoptarea unei metodologii specifice dă istoriografiei teatrale valoarea sa de știință. O istorie modernă a teatrului nu se poate dispensa de documentele directe (de imagine și fonice), de cele indirecte oferite de critica dramatică sau de memorialistică. Pentru a dobîndi corpul de documente necesar unei analize comparatiste a genurilor, a stilurilor, este necesară o documentare științifică amplă, bazată pe sisteme moderne de catalogaj și

referință, pe codurile informației documentare adoptate și în alte științe umaniste, pe aplicarea (de ce nu?) a automatizării în domeniul artelor spectacolului. Au apărut în ultima vreme numeroase instituții de documentare în domeniul teatrului: institute, biblioteci, arhive, colecții ce adună și cataloghează documentele și mărturiile care fac ca un spectacol să supraviețuiască: texte de piese, caiete de regie, machete, costume, accesorii, afișe, programe, fotografii, cronici, note de artiști, studii etc. Criterii noi de clasificare despart documentele referitoare la textul dramatic de cele privitoare la spectacol, pe cele grafice și tipărite de documentele plastice și audio-vizuale.

Plecând de la aceste documente, se poate realiza reconstituirea spectacolului. Aci, în această sferă, trebuie să funcționeze spiritul critic și analitic, asociațiile și confruntările. Ne este de multe ori mai ușor să reconstituim comportarea unui corifeu, după teracote modelate în Cipru în secolul VI î.e.n.; sau arta jonglerilor medievali, după un tropar, manuscris latin care se află la Bibliothèque Nationale din Paris, decât să reedităm arta actorilor moderni după fotografiile de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cu atât mai dificil de reeditat spectacolul ca operă finită. Documentele imagine sînt cele care ne oferă posibilitatea analizei morfologice a spectacolului, dar de multe ori desenul, fotografia sau pictura au tendința teatralizării; actorul e fixat într-o atitudine care nu ne comunică stilul; dagherotipiile și fotografiile nu redau spontaneitatea mișcării și numai tehnica modernă poate reda caracterul cinetic, consecuența gesturilor artei interpretative.

Istoria teatrului, la fel ca orice știință umanistă, studiază « mesajul lumii exterioare către individ și reacțiile acestuia »⁵. Studiul teatrului implică o cercetare a raportului acțiune-comunicare, adică tocmai a dipolului, care face ca teatrul să fie un mijloc de comunicare cu un rol activ în dinamica societății, și nu pur și simplu un epifenomen social. Teoria informației a încercat în ultima vreme să-și integreze conceptele fundamentale și în domeniul artei și îndeosebi în domeniul mecanismelor percepției estetice. Fără a subscrie integral extrapolării pe care o face Abraham Moles teoriei informației în domeniul artelor audio-vizuale, trebuie să recunoaștem că principiul său de bază, explicarea fenomenelor de artă — depozitare a unor « mesaje de o bogăție informativă practic nelimitată în raport cu capacitatea de percepție a omului » — prin descompunerea în elemente, prin analiza formelor, este susceptibilă să trezească interesul istoricului unei arte cu mesaje multiple cum este teatrul. Studiul recent al lui Solomon Marcus ne-a pus în contact cu problema aplicării matematicii în domeniul analizei operei dramatice. Poate contribui teoria informației la cercetarea teatrului, « al cărui studiu este actualmente extrem de fragmentar și nu a evidențiat pînă în prezent decât un aspect limitat literar sau documentar, fără să pătrundă de loc în cadrul esteticii științifice ? »⁶.

Fără a ne aventura pe tărîmul, totuși de loc nisipos, al metodologiei de cercetare preconizată de teoria informației în domeniul artei, nu putem trece cu vederea că aceasta ține seama de cîteva principii fundamentale ale teatrului. Dacă ar fi să luăm în considerare numai ideea că teatrul ca artă multiplă este o artă colectivă, care-și adresează mesajul unei colectivități, și încă domeniul de aplicare al informaticii în studierea teatrului ar fi profitabilă din punctul de vedere al analizei modului în care receptorul percepe diferitele informații transmise de mesajul operei. Informatica își propune o simbolizare traductibilă a mesajelor semantice — și aci este aplicabilă cu predilecție teoria informației —, dar în același timp și a mesajului estetic în raport cu cultura și capacitatea de receptare a publicului. Semnificativ este faptul că această matematizare a analizei unei opere de artă nu ignoră conținutul estetic uman, faptul că încercarea de analiză a mesajului artistic multiplu are ca finalitate revelarea simbolului de ansamblu, înțelegerea mesajului global, a spectacolului.

Departat încă de a practica o documentare care analizează opera de artă în funcție de natura mesajului artistic (sonor sau vizual) tradus în simboluri, nefamiliarizați încă cu dichotomizarea simbolurilor (temporale sau spațiale) și mai aproape de modul de analiză al mesajelor prin intermediul analogiilor structurale și funcționale, istoriografia teatrală

⁵ Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, p. 9.

⁶ *Ibidem*, p. 173.

este totuși, la nivelul practicii actuale, o știință independentă, care dispune de metode autonome, care folosește rezultatele cercetărilor în domenii conexe, dar și mijloace conceptuale specifice în scopul reconstituirii obiectului de artă perisabil sau perimat.

Spectacolul, conglomerat de elemente emoționale și în același timp mesaj estetic global, este condiționat de o multitudine de factori: de natura antreprizei teatrale (teatru stabil, companie ambulantă, teatru popular), de modul de a munci în ansamblul artistic, de scenă, de condițiile economice, de publicul participant, de modul de receptare al publicului etc. etc. Reconstituirea spectacolului este în fond o știință foarte complicată și particulară, care pornește de la restaurarea textului dramatic, analizează natura scenei, a scenografiei și a luminilor, arta interpreților, comportamentul publicului, ecourile criticii, pentru a ajunge la un corpus de date fără de care nu este posibilă sinteza. Crearea imaginii unice a spectacolului este realizabilă, desigur, prin procedee specifice de filologie teatrală, dar nu în afara unei remarcabile capacități vizionare a istoricului. Indexarea cibernetică, automatizarea tehnicii de documentare vor constitui mijloace mecanice utile istoricului, dar fixarea în judecăți de valoare a acestei arte evanescente va aparține întotdeauna cercetătorului, sensibilității și imaginației sale.

R É S U M É

L'histoire du théâtre, considérée aujourd'hui comme un domaine où s'entrecroisent l'esthétique, la sociologie, la psychologie, l'histoire littéraire, etc., est une science complexe qui observe le destin du spectacle, afin de révéler le spécifique esthétique de l'acte social théâtral. La principale préoccupation de l'historiographie actuelle, au-delà du problème des méthodes d'investigation et de la précision de la terminologie, est la dynamique historique de l'art scénique. C'est pour cela que l'histoire du théâtre sollicite aujourd'hui un système de critique et d'histoire esthétique sensible aux multiples influences et interférences de styles théâtraux, susceptible d'envisager la révision des notions et des concepts de théâtre, les changements qualitatifs de l'illusion dramatique.

L'historiographie théâtrale contemporaine doit considérer les relations réciproques du créateur et du sujet réceptif et observer surtout l'évolution du système d'images artistiques et la façon dont les formes d'expression du théâtre changent et s'enrichissent. L'historiographie théâtrale sollicite une méthodologie propre à l'analyse des composants qui contribuent à la formation de l'image globale du spectacle.

L'attitude envers le texte, le rapport entre le langage parlé et le langage de comportement, entre le mot et le mouvement, entre œuvre et personnage ouvert, d'une part, et metteur en scène et acteurs, de l'autre, voilà autant de problèmes qui se posent dans le processus d'analyse phénoménologique du théâtre moderne.

Il faut mentionner, enfin, que l'étude du théâtre implique la considération d'un rapport action-communication, que l'historien du théâtre peut adopter les concepts fondamentaux de la théorie de l'information dans le domaine d'un art audio-visuel, d'un art aux multiples messages.

SUBIECTIV ȘI OBIECTIV ÎN PROCESUL DE RECONSTITUIRE A FENOMENULUI TEATRAL *

OLGA FLEGONT

Acum 200 de ani, Gotthold-Ephraim Lessing postula « transitoriul » artei teatrale. Pentru cercetătorii artei teatrale din trecut, acest concept a devenit premisa exactă și neliniștitoare a istoriei și a științei teatrului. « Scufundarea instantanee în timp » a operei de artă teatrală fusese închisă într-un cuvânt care descoperea golul acolo unde cea mai vie artă trecuse. Timpul trecut doar memoria îl poate regăsi și întoarce în prezent, dar noi nu avem ce ne aduce aminte, în memoria noastră nu sînt amintiri: reprezentările noastre despre arta teatrală din trecut nu țin de procesul memoriei, ci de procesul imaginației. Și pentru ca aceste reprezentări să nu fie fantasma ale imaginației subiectului, ci imagini ale fenomenului teatral, au fost căutate punctele de sprijin lăsate în urma lui sau în afara lui, documentele: relicve și izvoare. Iar pentru ca documentele să nu rămînă inactivi martori obiectivi, inerte « forme moarte ale acestui act vital », cum le numea Giulio Pacuvio, a fost căutată o metodă de cercetare care să reconstituie și să proiecteze, în spațiul și timpul imaginate de noi, forma și spiritul fenomenului teatral, imaginea lui. Și în 1957, la Veneția, la cel de-al doilea Congres internațional de istoria teatrului, Giulio Pacuvio, Ettore Paratore, Hans Knudsen și Heinz Kindermann postulau « metoda reconstituirii » în cercetarea istoriei fenomenului teatral, soluție a științei teatrale din secolul al XX-lea pentru trecerea liniei de limită pe care conceptul de « transitoriu » o trasase formal în dezvoltarea istoriei teatrului.

Reconstituirea fenomenului teatral a devenit în prezent metoda clasică de cercetare a istoriei și a științei teatrului, nu numai teoretic recunoscută ori contestată ca atare, dar și împămîntenită în procesul de cunoaștere a fenomenului teatral din trecut. Nu este o metodă de cercetare originală, proprie și particulară numai istoriei și științei teatrului. Noi stăm în umbra istoriei și a logicii, a esteticii și a filozofiei, științe vechi și generoase, iar aplicarea metodei logice și istorice de reconstituire a unui fenomen tranzitoriu se întîlnește și în alte discipline. În reconstituirea imaginii unor lumi apuse, a formelor civilizațiilor din trecut, ca și în reconstituirea fenomenului de artă teatrală, reprezentările obținute sînt ipotetice; și unele și altele sînt construcții imaginare, care nu pot fi supuse experimentului și intră în regimul analizei comparative. Aparent, între ele nu există diferențieri. Rămîne să vedem în ce măsură metoda reconstituirii capătă aspecte distinctive și definitorii în cercetarea istoriei teatrului.

Prin contribuțiile aduse în problema particulară a metodei de reconstituire a fenomenului teatral, școlile europene au avut un rol foarte important în elaborarea și dezvoltarea metodologiei moderne a cercetării teatrale. Or, cheia de boltă a acestei metodologii

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de

Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2—3 martie 1971.

este reconstituirea fenomenului teatral. Școala germană, școala italiană și, în special, școala vieneză, reprezentată prin Heinz Kindermann, preconizează utilizarea acestei metode în toate domeniile de cercetare ale științei și ale istoriei teatrului: în cercetarea esenței și existenței teatrului — « Wesensforschung »; în istoria modurilor de manifestare a artei teatrale — « Leistungsgeschichte »; în sfârșit, în istoria efectelor teatrului în viața societății — « Wirkungsgeschichte ». S-a ajuns la concluzia că o cercetare fundamentală a istoriei teatrului nu poate fi întreprinsă în afara actului de reconstituire a fenomenului teatral; numai prin intermediul acestui act de cunoaștere putem începe cercetarea originilor, filiațiilor și influențelor, a « spiritului și formelor spectacolului din epocile trecute », a curgerii și întrepătrunderii stilurilor, a metamorfozelor succesive ale imaginii și a imaginii însăși. Dar distanța dintre noi și aceste îndepărtate țeluri este încă foarte greu de străbătut.

Nu există un instrument de precizie, o formulă sau un model logic care să excludă arbitrarul din contactul cercetătorului cu documentul de istorie a teatrului, document-relicvă sau document-izvor în reconstituirea fenomenului teatral. Există însă sisteme de relații și de referință, sisteme de coordonate care plasează și fixează informația în rețeaua logică a ordinii, a succesiunii și a devenirii fenomenelor. Astfel « încadrată », informația este transformată într-un element component al imaginii reconstituite. Dar un univers imaginar nu poate fi niciodată echivalat cu un univers real. Dincolo de punctul final al « reconstrucției spectacolului teatral » — scria Giulio Pacuvio —, dubiul care continuă să existe în privința valorii obiective a fiecărui document și a fiecărui raționament este, poate, argumentul acelei imense atracții a cercetării istorice; dubiul care provoacă și întreține starea de meditație, dubiul care creează în noi fantastica posibilitate a reconstrucției.

Acestui continuu balans între subiectiv și obiectiv în procesul de reconstituire a fenomenului teatral i s-a contrapus — pentru a-i micșora amplitudinea — un alt riguros proces de « încadrare », din afară, a operei teatrale înlănțuite și integrate în evoluția civilizațiilor și a culturii. Reconstituirea fenomenului teatral i se adăugă obligativitatea investigării și cunoașterii unor vaste domenii de artă, de istorie a gândirii despre artă și de estetică, de istorie morală, politică și socială, de unde să fie extrase elementele de fundal istoric, de atmosferă spirituală, de civilizație și cultură, elementele care să cuprindă și să scoată în relief imaginea teatrală reconstituită. Astfel, prinsă într-un contur invers creat, prin încadrarea obiectului de elementele care îi reflectă forma și tensiunea echilibrului interior, imaginea fenomenului de artă teatrală se încheagă din urmele și ecourile întoarse a ceea ce cîndva marcase trecerea lui. Altfel, jocul subiectivului și al obiectivului ar putea ușor ajunge — în sfera imaginarului — un joc fără limite și sens.

Reflecție a contradicției « real-imaginar » pe care se dezvoltă procesul de reconstituire, antinomia « subiectiv-obiectiv » este dominată în cercetările contemporane de prezența masivă și exemplară a istoriei. Această prezență apasă pe primul termen al contradicției « real-imaginar » și transmite cercetării fenomenului teatral din trecut teze, teorii și principii ale cunoașterii obiective. Ca principiul coerenței cu istoria culturii și în special cu istoria spirituală, principiu sub imperiul căruia istoria teatrului apare ca o parte a istoriei orizontului spiritual al popoarelor și al epocilor. Strînsele relații ale artei teatrale cu caracterele spirituale, politice și sociale ale popoarelor și cu structura celorlalte arte — va scrie Heinz Kindermann în *Theatergeschichte der Goethezeit* —, înlănțuirea diferitelor forme de artă dramatică și de artă teatrală cu formele vii ale culturii epocilor trecute asigură istoriei și științei teatrului cadrul real și obiectiv al cercetării. Și mai mult încă, pentru ca balanța să nu încline către primul termen al antinomiei « subiectiv-obiectiv » — această permanență în procesul de reconstituire a fenomenului teatral —, știința teatrului a adunat în jurul istoriei artei teatrale toate științele umanistice, contraforți care să sprijine bolțile unei construcții imaginare. E foarte mult. Într-adevăr, reconstituirea fenomenului teatral nu se poate întemeia pe simpla punere în operă a unor documente disparate, și nici chiar prin « încadrarea » lor într-un sistem interior de coordonate logice. E nevoie de încă o « încadrare », din exterior, a ceea ce vrem să reconstituim. Dar după aceste succesive acțiuni de « prindere a fenomenului teatral », o dată prin crearea unor relații interioare între ceea ce documentele dezvăluie, și a doua oară prin stabilirea

legăturilor de dependență și de interdependență care apar între formele de artă și de cultură de-a lungul istoriei lor, observăm că procesul de reconstituire a fenomenului teatral se află încă în faza preliminară, fază în care a fost creat cadrul unde ne așteptăm să apară, în sfârșit, imaginea teatrală reconstituită. Sau o vom face să apară. Acesta este stadiul actual al cercetării teoretice cu privire la procesul de reconstituire a fenomenului teatral.

Într-un studiu foarte recent, *Zur Problematik der historischen Schauspielkunst* de Frantisek Cerny, cercetarea contemporană urmărește să reconstituie, sub semnul viziunii clasice, « forma ideală » a creației teatrale din trecut, formă ideală în care « să recunoaștem trăsăturile esențiale, caracteristice și durabile conținute în toate variantele trecătoare și particulare », formă care să reflecte constantele, permanențele, esența fenomenului teatral. E prea mult, e totul.

Procesul de reconstituire a fenomenului teatral este un proces abstract, care nu exclude totuși revelația creației concrete. Și noi avem o sursă inepuizabilă: spectacolul de teatru contemporan. Și avem « memoria » acestor imagini de final ale unei evoluții istorice. Acest mare fond de reprezentări ține de procesul memoriei noastre și constituie pentru noi, pentru cercetarea istorică, arhiva vie a convențiilor teatrale, a modalităților de creație, a procesului de creație. Vom extrage din acest fond de reprezentări elemente de construcție prin combinarea cărora, în funcție de datele obținute în investigațiile preliminare, vom putea alcătui o imagine — s-o numim *imaginea robot* —, imagine mecanică a oricărui fenomen de artă teatrală și a oricărei abstracții, de la rol și spectacol la evoluția stilurilor.

Până în acest punct, tehnica reconstituirii fenomenului teatral este echivalentă cu tehnica reconstituirii ca metodă logică și istorică, în care intervenția echilibrată de canoane a subiectivului și obiectivului nu atinge o situație de limită.

Dar imaginea fenomenului teatral reconstituit este o *imagine a imaginii*, imagine a unui univers el însuși reflectat, univers de ficțiune și convenție, universul artei teatrului. Iar dacă în reconstituirea reflectărilor materiale ale acestei arte vii și transitorii, în reconstituirea arhitecturii sălii de spectacol, a scenei și a tehnicii de scenă, a decorurilor, metoda logică și istorică funcționează obișnuit, în reconstituirea fenomenului de artă teatrală, a operei de artă și a creației ei, survine, ca o modalitate aparte de reprezentare, ceea ce numim *imaginea imaginii*. În procesul abstract, conceptual, de cercetare logică și istorică, intervenția acestei faze singulare leagă într-o relație dialectică polii contrari ai fenomenului reconstituit — realul și imaginarul — și polii antinomici ai cunoașterii fenomenului — subiectivul și obiectivul.

Stăm în fața miraculosului spectacol al « imaginii imaginii », pe care singuri ni-l desfășurăm în minte, străduindu-ne să-l construim și să nu-l dezechilibrăm, să nu-l pierdem: univers imaginar, în care domnește — cu puteri absolute — relativul, universul instabil al fenomenului teatral reconstituit. Ordonat de rațiune însă; un univers logic și istoric; pentru că forța de coeziune a elementelor lui nu se întemeiază nici pe natura materialului de construcție, nici pe modul în care sînt dispuse în interior elementele componente, nici pe presiunile exercitate de cadrul exterior al fenomenului, ci pe structura dialectică a construcției. *Imaginea imaginii* e o imagine imperfectă, străvezie și confuză, sfîșiată, ca reflectată în oglinzi negre, o imagine în a cărei compunere noțiunile și conceptele nu sînt totdeauna transfigurate și cîteodată rămîn scrise cu creta ca pe scena elisabethană. Vom ajunge oare vreodată la forma ideală absolută a acestei « imaginii a imaginii », sau măcar la o formă exactă, finită, a ceea ce căutăm să cunoaștem reconstituind în imaginar? Dar au existat oare cîndva în istoria fenomenului teatral imagini în forme pure, perfecte și fixe? Fluidă, pulsatilă, agitată de contrarii și de antinomii, imaginea reconstituită reacționează ca o formă care-și schimbă neîncetat conturul, calitățile și sensul, ca forma simultan-succesivă a unui « fenomen » de creație; și în care subiectivul și obiectivul se manifestă într-o dialectică fuziune. Căci este implicație în actul de creație — prin cunoaștere — acest proces de reconstituire a fenomenului teatral, iar *imaginea imaginii* este o imagine dialectică.

La capătul cercetării noastre ne așteaptă acele viitoare, visate, cine știe de nu imposibile adevărate reconstituiri ale fenomenului teatral, imaginare, inconstante și neprevăzute; vii și vremelnice, « transitorii » *imagini ale imaginii*.

R É S U M É

Recherche sur la nature et la substance de l'acte de reconstitution dans l'histoire du théâtre, l'étude *Subjectif et objectif dans le processus de reconstitution du phénomène théâtral* débute par passer en revue les contributions des écoles européennes à l'élaboration d'une méthode logique et historique à appliquer, qui convie le « transitoire » de l'art théâtral à revenir du temps passé en se constituant sous la forme d'une existence imaginée. C'est la « méthode de la reconstitution », solution de la science théâtrale moderne pour franchir les limites que le concept de « transitoire » avait levées dès le XVIII^e siècle au développement de l'histoire du théâtre, qui, au II^e Congrès international de l'histoire du théâtre (Venise, 1957), a été posée comme postulat par Giulio Pacuvio, Ettore Paratore, Hans Knudsen et Heinz Kindermann. Dans l'œuvre de reconstitution du phénomène théâtral, pour diminuer l'amplitude de l'inhérent et continuel balancement du subjectif à l'objectif et de l'objectif au subjectif à l'intérieur d'une construction purement hypothétique, on recourt aux procédés traditionnels de la recherche logique et historique d'un événement passé: la structuration, de l'intérieur, et l'encadrement, de l'extérieur, de sa forme et de son évolution présumables. Mais, après les tentatives de reconstituer l'image fuyante du phénomène théâtral par des moyens classiques, on doit admettre que nous nous trouvons encore à une phase préliminaire du processus de reconstitution, la recherche n'étant qu'apparemment à terme. C'est l'état théorique actuel de la recherche appliquée au processus de reconstitution du phénomène théâtral.

L'auteur de cette étude propose l'observation théorique de deux phases toutes particulières, qui pourraient assurer la continuation de la recherche vers les éloignés confins des horizons nouveaux. Le processus de reconstitution du phénomène théâtral se déroule dans l'abstrait, sans exclure pourtant la révélation du concret: l'inépuisable source du spectacle contemporain, archives vivantes des conventions du théâtre, images de la fin d'une évolution historique, dont nous nous sommes acquis la « mémoire », voire l'expérience. Les origines et les influences, l'écoulement et le devenir des styles, les métamorphoses historiques de l'art théâtral sont tous contenus dans ce fonds de représentations d'où on va extraire des éléments de construction afin de les combiner sur la base de certains schémas. C'est la phase technique de l'*image-robot*, obtenue grâce à une mécanique plutôt simple, point de repère dans le processus de reconstitution. Le prodigieux spectacle imaginaire de l'acte théâtral reconstitué se déroule sous le signe de la relativité, sous la dépendance de la structure de notre esprit, et déterminé par la force de cohésion que la dialectique du subjectif et de l'objectif implique. Car l'image du phénomène théâtral reconstitué est une *imago imaginis*, image d'un univers de fiction, irréel, imaginaire, l'univers de l'art du théâtre; pour la reconstitution de l'œuvre d'art et de sa création, l'*image de l'image* figure une modalité ontologique qui déterminera les caractères épistémologiques d'une phase nouvelle. Dans le processus abstrait, conceptuel, de la recherche logique et historique, l'intervention de cette singulière phase lie dans une unité dialectique les pôles contraires du phénomène reconstitué — le réel et l'imaginaire — et les pôles antinomiques de la connaissance du phénomène — le subjectif et l'objectif.

Mais atteindrons-nous jamais à la forme idéale absolue de cette image de l'image, ou au moins à une forme exacte, finie, de ce que nous cherchons à connaître en reconstituant dans l'imaginaire ? Formule qui tente de retrouver et de projeter, dans l'espace et le temps imaginés par nous, la forme et l'esprit du phénomène théâtral, l'*image de l'image* est une construction dominée par l'antinomie perpétuelle du subjectif et de l'objectif, représentation imparfaite, inachevée et incomplète à jamais, esquisse aux contours fluides, reflétée dans des miroirs noirs, où les notions et les concepts ne sont pas toujours transfigurés et restent quelquefois écrits à la craie blanche comme sur la scène élisabéthaine. A la fin de nos recherches ne nous attendront que des imaginaires reconstitutions d'un art révolu: imaginaires, partant inconstantes, imprévues, vivantes et éphémères, « transitoires » elles-mêmes, *images des images*.

TEATRU — CINEMA

REPERE PENTRU O CERCETARE ISTORICĂ INTERDISCIPLINARĂ*

1. PREMISE, PRECEDENTE, NECESITĂȚI ȘI PERSPECTIVE

BUJOR T. RÎPEANU

Temeiurile obiective ale constituirii unei zone de investigație istorică a raporturilor teatru-cinematograf se află în esența estetică comună celor două arte, în coexistența și interinfluența acestora pe parcursul a mai bine de jumătate de secol¹.

Domeniu de « graniță » pentru istoria și estetica teatrului și cinematografului, zona raporturilor dintre cele două arte a fost abordată din punctul de vedere specific fiecăreia dintre acestea, dar mai ales din cel al cinematografului. Lucru perfect explicabil dacă luăm în considerare necesitatea unei arte tinere de a-și clarifica propriul domeniu estetic, necesitatea resimțită de cinematograf, ca « nou venit » de a se autodefini; mai întâi prin asimilare cu modalitățile esențialmente teatrale și apoi prin delimitarea puristă în numele specificului său expresiv².

În spiritul acestei optici predominant cinematografice au apărut și acele exagerări antiteatrale exclusiviste, teoretizări și experiențe practice pe care însăși evoluția celei de-a șaptea arte, istoria sa, le-au amendat ulterior. Ele aparțin în majoritate momentului avangărzii din primii ani ai epocii interbelice, când efortul de creare a unui cinematograf « pur », teoriile ce fetișizau aparatul de luat vederi sau montajul cinematografic, reacția împotriva convenționalismului și a prezenței actorului « teatral » în film deschid căile unor violente luări de poziție antiteatrală. Abia în deceniul al șaselea estetica cinematografică va reuși să înlăture sechelele acestor teorii, să zdruncine prejudecățile puternic înrădăcinate creînd premise calitativ noi pentru abordarea relațiilor dintre teatru și cinematograf.

Complexitatea raporturilor reciproce teatru-cinematograf, accentuată în condițiile existenței moderne a acestora ca arte și mijloace de comunicare în masă, ca limbaje și

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2–3 martie 1971.

¹ Arte temporal-spațiale, arte de spectacol, arte de sinteză, arte figurative, « două manifestări de limbaj formal unitar, corespunzător. Deci teatru = cinematograf ». Ceea ce în formularea lui C. L. Ragghianti devine expresia ultimă a acestei comuniuni de esență (*Cinema, arte figurative*, Torino, 1957, apud G. Aristarco, *Cinematografia ca artă*, București, 1965, p. 70). Refuzînd o asemenea anulare a specificității celor două domenii expresive, prin punerea lor deplină sub semnul egalității, A. Bazin — deși el însuși un partizan al « cinematografului impur » — subliniază că « problema ce se pune judecății noastre este înainte de toate cea a influenței reciproce a teatrului și cinematografului (...), o istorie estetică a influențelor celor două arte urmînd a pune în lumină rezultanta determinismelor lor specifice » (*Ce este cinematograful?*, București, 1968, p. 40).

² Artfel, în 1910, cinematograful putea fi definit ca « o

nouă scenă, care ducînd mai departe lupta seculară a teatrului pentru obținerea realului pe scenă și a iluziei în sala de spectacol, (...) a pus stăpînire pe real și pe iluzie, pe comic și pe tragic, pe forme și pe mișcări, pe caracterul dramatic al formelor și mișcărilor » (K. Capek, *Cinematograful*, apud *A șaptea artă*, I, București, 1966, p. 24). Pentru cinematograful acelor vremi, « adaptarea, împrumutul, imitația » teatrului este o lege. Și ea nu se reduce doar la crearea « filmului de artă », ci înglobează variantele filmate ale teatrului de bilci, ale music-hallului, pantomimei, teatrului popular de iluzie și aventură. Din această magmă teatrală, desigur vor erupe mai tirziu direcțiile cinematografului devenit conștient de sine.

Delimitarea cinematografului de teatru începe printr-o supralicitare (Delluc subliniază doar că « cinematograful este mai teatral decît teatrul pentru că se adresează lumii întregi ») și merge pînă la negarea totală a contribuțiilor acestuia din urmă, în numele « specificului cinematografic », văzut numai în opoziție cu cel teatral (Eisenstein, Balazs).

factori de cultură, obligă astăzi la o cercetare interdisciplinară adecvată, eliberată de optica unilateralizatoare; o asemenea cercetare este singura capabilă să descifreze în dialectica acestor relații, legități și coliziuni specifice, să jaloneze totodată perspectivele existenței viitoare a teatrului și cinematografului.

2. CINEMA ȘI TEATRU

2.1. *Filmul românesc de ficțiune se naște și evoluează sub zodia teatrului.* Inițiativa primelor realizări cinematografice și susținerea ei artistică revin, după cum se știe, actorilor Teatrului Național din București, unor personalități care au reușit să polarizeze în jurul acestei acțiuni entuziasmul tuturor generațiilor de slujitori ai teatrului din acel moment de început al deceniului al doilea.

În scrisoarea pe care o adresau directorului Teatrului Național din București la 26 octombrie 1911 I. Brezeanu, N. Soreanu, Ar. Demetriade și Gr. Brezeanu se menționa că scopul pe care și-l propun este « cinematografierea diverselor scene interesante din toate ramurile de activitate românești și în special arta dramatică, spre a putea face cunoscut și peste graniță progresul realizat în țara noastră precum și lucrările sale dramatice ». Același interes pentru valorificarea în film a potențialului expresiv existent în teatrul românesc îl mărturisește și îndemnul ce i se face — în 1913 — lui Al. Davila « de a monta câteva bucăți cu artiștii « Teatrului Național », ai companiilor « Marioara Voiculescu » și « Niculescu-Buzău » pentru a dovedi că și noi avem artiști buni, contribuind astfel la mărirea și înfrumusețarea artei române »³. Lista celor propuși pentru a figura în filmele pe care ar fi urmat să le realizeze Davila îi cuprindea pe Nottara, Demetriade, Manolescu, C. Radovici, G. Storin, T. Bulandra, L. Sturdza-Bulandra, M. Voiculescu, N. Soreanu, V. Toneanu, I. Brezeanu, Morțun, Maria Giurgea, Tina Barbu, Achile Popescu, Niculescu-Buzău și Marieta Ionașcu. În afară de ultimii patru actori, « momentul Leon Popescu » al cinematografului românesc îi va aduce în fața obiectivului — e drept (din păcate !) nu sub bagheta lui Davila — pe toți cei menționați, dar în plus și pe Aristizza Romanescu, Ion Niculescu, Al. Mihalescu, Maria Filotti, Elvira Popescu, Maria Ciucurescu, Ecaterina Zimniceanu, Olimpia Bîrsan, V. Maximilian, R. Bulfinski, întreaga elită a teatrului românesc din primele decenii ale secolului nostru.

Pe parcursul anilor, teatrul românesc a dat filmului subiecte, actori și regizori, cât și importante elemente ale unui sprijin material.

Amor fatal, Fedora, Bastard, Răzbunarea, Cetatea Neamțului, Năbădăile Cleopatrei, Manasse, Năpasta, Căsătoria, Maiorul Mura, Povara, Trenul fantomă, O noapte de pomină, O noapte furtunoasă, Visul unei nopți de iarnă, Viața învinge, O scrisoare pierdută, Bădăranii, Afacerea Protar, Citadela sfărmată, D'ale carnavalului, Celebrul 702, Titanic Vals, Castelanii, Steaua fără nume — filme realizate pe parcursul a mai bine de jumătate de secol de cinematograf românesc — sînt toate inspirate din lucrări dramatice ale autorilor români și străini, clasici și moderni, din piese de valoare sau din producții dramatice oarecare, localizări, adaptări sau chiar transpuneri de spectacole. Desigur, nu putem absolutiza afirmația lui Bazin că « însușirea spectacolului teatral de către cinematograf, departe de a fi semn de decadentă, este, dimpotrivă, o dovadă de maturitate »⁴, dar o analiză atentă a filmelor inspirate din lucrări dramatice poate stabili care este ponderea reală a acestora în istoria cinematografului românesc, poate descrie evoluția fenomenului (evidentă altfel chiar la o enumerare, *scăderea în timp a frecvenței* cu care sînt aduse pe ecran textele dramatice; cu atît mai mult cu cît cantitativ are loc o *creștere a producției* cinematografice).

Interpreții filmului românesc sînt în marea lor majoritate, prin formație și practică profesională, actori de teatru. Ei vin la film și în situația de vîrfuri ale scenelor subvenționate sau particulare, societari ai teatrelor naționale sau conducători de companii particulare, și ca tineri actori abia ieșiți de pe băncile conservatorului, dornici de afirmare, și din masa actorilor de valoare medie, « utilițati » teatrale, dar și cinematografice. Uneori, interpreții filmelor noastre sînt actori de revistă și music-hall, de operetă sau chiar de operă.

³ Rampa, 8 martie 1913.

⁴ A. Bazin, *op. cit.*, p. 83.

Cinematograful românesc cunoaște mai rar cazuri de interpreți neprofesioniști sau cu o pregătire exclusiv cinematografică. Interpreții filmelor lui Horia Igiroșanu (în majoritate diletanți, dar, vai, cu o naivă apetență teatrală!), cițiva neprofesioniști bine tipați, dar care rareori au fost folosiți în mai mult de unul-două filme (St. Ionescu-Gogulică, Olga Porumbaru, V.D. Ionescu-Lache), dar mai ales cîteva persoane care, datorită relațiilor extraartistice, sînt brusc propulsate ca protagoniști, dau o minimă importanță acestui fenomen în aria interpretărilor filmului românesc vechi, dar și a celui nou (pentru că unele dintre fenomene își găsesc corespondențe aidoma peste timp).

Regia de film și-o asumă pentru început interpreții de prima mărime — Marioara Voiculescu, C. Radovici, Aristide Demetriade —, dar în aceeași etapă și un Grigore Brezeanu, actor și regizor de teatru. Jean Mihail și Jean Georgescu, cei doi regizori care lucrează cel mai mult în perioada interbelică, provin și ei din teatru, ca și Ion Șahighian, I. Niculescu-Brună și M. Iorda, care continuă în paralel activitatea de înscenare a spectacolelor teatrale. În ultimele două decenii la fel vor proceda Dinu Negreanu, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie. Formal, o specializare cinematografică a regiei începe din momentul în care operatorii de imagine — N. Barbelian, Gh. Ionescu, E. Vasilescu, A. Petrescu, C. Dumitrescu, P. Călinescu — preiau sarcinile regizorale, dar nu e greu de demonstrat că și aceștia, ca și mulți dintre cei care mai târziu provin din școli superioare cinematografice, din practica documentarului sau a animației, au ca ideal estetic tot teatrul.

Pe planul *sprijinului material* nu trebuie trecut cu vederea faptul că teatrul este cel care a împrumutat filmului românesc elementele de decor și recuzită, costumația necesară și elementele de iluminare, că în foarte multe împrejurări, scenele teatrelor au fost folosite ca platouri pentru filmări de interior și că primele studiouri, atît la București, cît și la Cluj, s-au aflat în chiar incinta unor teatre. Nu trebuie de asemenea omis faptul că însăși existența filmului românesc vechi a fost în multe cazuri condiționată de participarea voluntară, entuziasă și neremunerată a actorilor de teatru.

Mai presus de acestea însă, teatrul a constituit pentru cinematograful nostru un barem de cultură, termenul de comparație și mobilul unei continue emulații. Din chiar interiorul cinematografului, prin participarea lor directă la realizarea filmelor, oamenii de teatru aduceau cu ei, în contextul unei arte tinere, aflată mai ales la începuturi sub semnul unei experiențe creatoare reduse și al unor mijloace profesionale insuficiente, rigoarea artistică și cultura, profesionalismul exemplar. Astfel, cinematograful românesc nu a nutrit nicicînd acele veleități de concurență sau de sfidare a teatrului manifestate pe alte meridiane. Explicit sau implicit, toate « programele » creatorilor de film au avut în vedere însă posibilitatea realizării unor valori de cultură, echivalente celor date de teatrul românesc, au avut ca model valorile acestuia chiar dacă idealul cinematografic al unora lua în considerare ca un al doilea termen de comparație și filmul de peste hotare.

2.2. Dacă putem vorbi de o permanență a cinematografului românesc de ficțiune, apoi aceasta este cea a « teatralității » sale. A o studia, a-i delimita aria și a-i defini evoluția este una dintre preocupările istoriei cinematografului în România; mai întîi, sub raportul *cantității*, stabilind riguros participarea oamenilor de teatru la crearea filmului românesc și ipostaza în care ea se manifestă (autori, interpreți), sursele teatrale tematice și de conținut ale acestuia; mai apoi, sub unghiul *calității*, precizînd specificul modalității teatrale pentru care optează interpreții și realizatorii, așa cum apare în opera cinematografică, stilurile și manierele teatrale de interpretare (chiar și în cazul actorului neprofesionist), teatralitatea dialogului cinematografic (preluat textului dramatic sau expres realizat pentru film), structurile teatrale —dramaturgice, de montaj și plastice — ale filmelor.

Dacă prima categorie de probleme le clarifică — și în bună măsură le-a clarificat — o cercetare filmografică, cea de-a doua presupune un studiu istoric-estetic multilateral, interdisciplinar, astăzi abia schițat ⁵.

⁵ În cîteva dintre contribuțiile prezentate la sesiunea de comunicări științifice, consacrată problemelor istoriei cinematografului mut românesc, din decembrie 1968 (a se vedea S. Alterescu, *Filmul românesc ca document al artei*

marilor noștri actori; M. Lupu, *Actorii filmului românesc mut, actori de teatru*; C. Cristian, *Funcție și individualitate regizorală în filmul mut românesc*; M. Nadin, *Criterii estetice ale axiologiei filmului românesc mut*, în C.D.C., 1/1969).

În această ordine de idei, se cere cu necesitate subliniată din punct de vedere axiologic ambivalența teatralității filmului românesc, iar din punct de vedere istoric *dinamica* conținutului aceluiși concept. Sub zodia teatrului stau astfel și cele mai reușite secvențe ale cinematografului nostru din filme ca *Manasse*, *Lia*, *Trenul fantomă*, *O noapte furtunoasă*, *Moara cu noroc*, *Valurile Dunării*, dar și secvențele ratate ale acelorași filme sau ale multor altora, realizate cu evident mai puțin har. Alta este « teatralitatea » din *Războiul pentru independență* și alta cea din *O noapte furtunoasă* și cu totul alta cea din *Tudor* sau din *Pădurea spînzuraților*⁶; altfel se apropie de cinematograf, cu o altă viziune teatrală, Grigore Brezeanu sau Ion Sahighian, altfel Liviu Ciulei sau Lucian Pintilie.

Însăși evoluția teatrului ca artă, schimbarea conținutului conceptului de teatralitate, cât și apartenența la școli teatrale diferite a creatorilor, nivelul de cultură teatrală diferit (și nu ne referim aci în mod expres la datele personalității realizatorilor) creează o serie de diferențieri specifice pe care istoria cinematografului le sesizează, dar de multe ori nu le definește pornind de la sursa lor — cea teatrală. Desigur, nu putem reduce întreaga istorie a cinematografului românesc la efortul de dobîndire a unei expresivități « teatrale ». Totuși, paradoxul lui Bazin, potrivit căruia « cu cît își va propune să fie mai fidelă textului și exigențelor sale teatrale, cu atît mai mult cinematografia va fi obligată să aprofundeze propriul său limbaj »⁷, ne pare demn de luat în considerație atunci cînd studiem istoria cinematografului nostru.

3. TEATRU ȘI CINEMA

3.1. *Cinematograful la teatru*. Momentul apariției filmului românesc de ficțiune corespunde cu cel al primelor experiențe de adoptare a cinematografului ca procedeu în cadrul spectacolului de teatru. Montarea Teatrului Național din București cu *Înșir' te măr-gărite*, în 1911, incluzînd interludii filmate, marchează punctul de plecare al unei experiențe pe care istoria teatrului românesc modern se cere să o consemneze. A depăși limitele cadrului scenic, a-i aduce corectivele « cinematografice » de spațiu, timp, vizualitate și sugestie, prin adaos de film, este una dintre modalitățile pe care teatrul european le-a experimentat și față de care teatrul nostru nu a rămas străin.

În montarea Teatrului Național din 1911, presa sublinia că este vorba de « o întregire a acțiunii cu proiecții cinematografice, . . . o completare a iluziei basmului, reconstituirea părții de evocare a poemului, a scenelor povestite care se petrec în afară de rampă »⁸. Aceasta va fi fost, probabil, funcțiunea filmului și în formula mixtă « scheci teatru-cinema », utilizată prin aceiași ani dinaintea primului război mondial (*Comoara furată*, *Trădător fără voie*), cînd nu era vorba doar de un simplu artificiu, dialogul actorului cu imaginea sa de pe ecran (*Scheci cu Jack Bill*, *Călătoria lui Rigadin de la Paris la București*, *Răbdare Tănase* și chiar *Visul lui Tănase*). Cînd însă Ion Sava realizează apariția fantomei în *Hamlet* cu ajutorul imaginilor filmate sau cînd în spectacolul Teatrului Național *Zburători cu negre plete* (1945, regie N. Massim), efectele de dedublare și de trecere a acțiunii de pe planul real pe planul conștiinței sînt rezolvate cu ajutorul filmului, cînd mai tîrziu, tot la Naționalul bucureștean, *Revoluția* este evocată pregnant în desfășurarea scenică a poemului maiakovskian tot prin intermediul filmului, abil integrat reprezentației, pretențiile estetice sînt evident altele. Se cer precizate însă două lucruri: mai întîi că toate aceste experiențe au fost handicapate tehnic de utilarea precară a teatrelor românești; de aceea ele apar atît de rar în istoria teatrului nostru, au fost rapid abandonate, și nu se poate considera că (spre deosebire de cazul altor mișcări teatrale) procedeu a fost dus pînă la limitele posibilităților sale expresive. În al doilea rînd, existența unui impediment de ordin estetic care face foarte pretențioasă și dificilă sinteza;

⁶ Titlurile de referință nu sînt aci alese la intimplare; este în primul rînd vorba de filme care depășesc nivelul mediu, apoi de filme care au putut ajunge pînă la noi și în al treilea rînd de faptul că în mod voit punem alături și filme direct inspirate din opere teatrale, dar și filme avînd

altă sursă (proză literară, scenariu original), dar care, după părerea noastră, nu sînt mai puțin susceptibile de a fi incluse într-o aceeași categorie.

⁷ A. Bazin, *op. cit.*, p. 125.

⁸ D. Karnabatt, în *Minerva*, 9 noiembrie 1911.

în acest sens eram preveniți încă din 1911 : « Să lăsăm închipuirii să completeze ceea ce însăși scena refuză să cuprindă, iluziunea pe care o provoacă piesa când cinematograful nu tulbură visul de fantezie ce se aprinde în imaginația noastră »⁹. Nu trebuie de asemenea neglijat nici faptul că pentru omul de teatru asemenea experiențe au putut constitui momentul unui prim contact cu instrumentele de creație ale cineastului, un îndemn de a se apropia de a șaptea artă (ca în cazul lui Ion Sava).

3.2. *Cinematografizarea teatrului*. Nemijlocit sau mijlocit, cinematograful poate fi considerat ca factor determinant al mutațiilor pe care le-a trăit teatrul modern. Investigarea acestei determinări (repetăm, uneori foarte mijlocite), poate fi făcută pe mai multe planuri:

3.2.1. *În scriitura teatrală*, în adoptarea de către dramaturga unor tehnici cinematografice. Că repertoriul prezentat pe scenele românești în perioada interbelică evidențiază metamorfoze substanțiale, ce au nu de puține ori la origine influența unei noi modalități — cinematografice — de percepere și oglindire a realității, o sesizează cu acuitate înșiși martorii momentului, scriitori, oameni de teatru, critici. Adeseori însă, cu o « acuitate dureroasă », care, pe fondul crizei teatrale a epocii pune sub același semn al unei false legături cauzale, și noile modalități tehnice în dramaturgie, și succesul (adeseori facil) al lucrărilor care le explorau, și sărăcia de conținut care nu arareori le caracteriza.

Revăzând în perspectiva timpului aceste opinii, sîntem obligați la cuvenite disocieri. Este, desigur, îndreptățit Mihail Sebastian să semnaleze afinitățile dintre teatrul de bulevard și cinematograful « arta lor poetică apropiată » redusă la « legea succesiunii imaginilor »¹⁰; întemeiată în contextul dat este și observația lui V. I. Popa că « sub influența proastă a unui anume cinematograful asupra teatrului conștiința artistică și crezul literar al dramei s-au alterat progresiv și amenințător, teatrul mulțumindu-se să fie jurnalier, să urmeze calea imediată și procedeele cele mai imediate, pentru succesul cel mai apropiat »¹¹. ... Da, sub influența cinematografului, teatrul capătă « preferința exagerată pentru azi »¹², « deplasează funcția cuvîntului în decor și expresivitatea în mimică, substituind-o pe aceasta din urmă replicii ! »¹³ Dar a trage din aceste observații formale concluzii general-valabile, cum că, în această situație nouă, « dramaturgia se schematizează fără grație și cîștig », iar teatrul se pune sub semnul « unei fragilități cu neputință de admis », ni se pare cel puțin pripit. « Cîștigul » apare în perspectiva timpului în lucrările care devin deplin stăpîne pe modalitățile tehnice experimentate, care preiau tehnica dusă la perfecțiune de teatrul bulevardului și nu se sfîsc să o utilizeze în slujba unui mesaj demn de adevăratul teatru. Un studiu istoric al dramaturgiei românești, din punctul de vedere care ne interesează, ar avea în considerație, fără îndoială, și producția minoră sau « de serie » (în măsura în care aceasta este probantă pentru tendințele de « cinematografizare » a scrisului pentru scenă), dar și opera teatrală deplin realizată, simptomatic reprezentativă pentru aceeași tendință (și sîntem convinși că aici ar exista destule exemple chiar din lucrările lui V.I.Popa și mai ales M. Sebastian).

Încă acum patru decenii, un critic de teatru sublinia că filmul a impus « o condensare a debitului verbal, a silit teatrul să renunțe la cuvîntul inutil, de introducere în atmosferă și de explicație, l-a obligat să renunțe la tiradele cu care eroii își motivau acțiunea, l-a obligat la replica promptă, scurtă, condensată, la dialog succint, substanțial, strict necesar, la acțiune repede, vie, plină de mișcare ». Teatrul, conchide criticul, « a retușat adică tocmai ceea ce era defect odinioară fără a-și fi schimbat nimic din esența lui spirituală » (subl. ns.)¹⁴. Or, această condiție ni se pare definitorie pentru înțelegerea fenomenului. Pentru că în limitele acestei esențe spirituale neschimbate se vor petrece și mutațiile ulterioare pe care le va trăi (sub influența cinematografului) teatrul modern, în special în ceea ce privește discontinuitatea temporală a narațiunii, interferența de planuri, inserția faptului real brut în textura elaborată a dramaturgiei etc.

⁹ P. Locusteanu, în *Flacăra*, 19 noiembrie 1911.

¹⁰ Mihail Sebastian, *Bulevard și literatură*, în *Vremea*, 13 decembrie 1928.

¹¹ V. I. Popa, *Teatru și roman*, în *Vremea*, 27 septembrie 1931.

¹² *Ibidem*.

¹³ M. Sebastian, loc. cit.

¹⁴ V. Timuș, *De cînd filmul a învățat să vorbească și teatrul să tacă*, în *Rampa*, 19 octombrie 1931.

Într-un studiu istoric al problemei, mărturia dramaturgului, lucida sa conștiință « cinematografică » ar fi, desigur, de mare interes, dar ea se produce rareori cu limpezimea cu care o face G.M. Zamfirescu în rîndurile de mai jos: « În cinema — scrie el — se lucrează prin superimpresiune. Și eu suprapun imaginile, fug de orice formulă veche, scriu în tablouri nu pentru că sînt influențat de dramaturgii contemporani germani, cum a spus un cronicar, ci pentru simplul motiv că îmi sînt nesuferite scenele de tranziție, golurile absolut fatale în construcția unui act . . . Deși mult mai complicată, tehnica tablourilor îți oferă un cadru mult mai larg — chiar atunci cînd acțiunea tablourilor se petrece în același decor — și o posibilitate mult mai facilă de precizare și de trecere de la o stare sufletească la alta. Mai precis: de *superimpresiune* a acestor stări » ¹⁵.

3.2.2. În *viziunea regizorală* a spectacolului decurgînd din chiar textul dramatic pus în scenă sau din folosirea (independent de pretextul dramaturgic) a mijloacelor scenice de factură cinematografică, ca o aspirație permanentă spre cinematografic, tradusă în unele cazuri limită de experiența regizorilor de teatru în slujba celei de-a șaptea arte.

Fenomenul este pus în evidență de chiar critica dramatică din epocă. Cronicarul semnalează faptul că acceptarea în repertoriu a unor texte scrise sub influența cinematografului « obligă la o adaptare a formei fondului », la o eludare a exigențelor specific teatrale ¹⁶; tot critica, veștejind « nebunia înscenărilor de cinematograf » ¹⁷, montările « cu care încercăm să dăm o replică cinematografului » ¹⁸, arată că « predilecția pentru montarea grandioasă, orgie de lux, saloane somptuoase scăldate în valuri de lumină, toalete scumpe și extravagante, îmbrăcînd sau mai degrabă dezbrăcînd femei frumoase, ca într-un carnaval de nepăsătoare vremuri fericite », a apărut « după rețeta oferită de filmul american de mare montare » ¹⁹.

Acestea ni se par a fi însă doar aspectele *exterioare* ale unui fenomen pe care un studiu istoric-estetic adecvat trebuie să-l abordeze mai în profunzime, în datele sale de conținut.

Încă în 1923, una dintre cele mai serioase reviste de teatru apărute la noi, sub direcția lui Soare Z. Soare, nota: « Cinematografia a dizolvat drama și teatrul în *spectacol* (subl. ns.), în care efectele de lumină și rezele schimbări de tablou sînt totul și în care stăpînește gustul magic al tehnicii moderne » ²⁰. O analiză de structură a *acestui spectacol* teatral de tip nou, a dinamismului pe care-l capătă noua viziune regizorală pentru care decuparea și racordul scenelor și tablourilor, fragmentarea și ritmul vizual, mișcarea în cadru devin deosebit de importante, înseamnă a vedea în ce măsură viziunea regizorilor noștri s-a « cinematografizat ». Pentru cazul lui Ion Sava, beneficiem în plus de mărturia artistului care explică unele analogii între prim-planul și mișcarea cinematografică de panoramare și unele dintre rezolvările sale scenice (masca și efectele de glisaj), sau se simte dator a demonstra de ce noua viziune a omului de teatru, îmbogățită după apariția cinematografului, cere și în teatru o dinamică a perspectivelor pe care el o vede rezolvată în « teatrul rotund » ²¹. Pentru montările altora, problema rămîne în esență aceeași, dar istoric diferit nuanțată de la Davila, Gusti, Soare, G.M. Zamfirescu, V.I. Popa și Ion Aurel Maican pînă la Ciulei, Pintilie, Esrig și Penciuлесcu.

Consemnam mai sus o aspirație către cinematografic a regizorilor noștri; caracterul de permanență al acesteia poate fi dovedit la limită și de realizările sau proiectele lor în domeniul cinematografeiei, domeniu al investigației istorice încă plin de surprize (chiar și un Gusti, atît de credincios scenei, se eschivează a da un răspuns net la întrebarea dacă l-a tentat realizarea unui film, menținîndu-se la formularea echivocă a lipsei condițiilor generale stimulatoare pentru punerea unei asemenea probleme) ²².

3.2.3. În *evoluția artei actorului* către un realism modern (« cinematografic » !?). Urmărindu-și propria evoluție, de la ultimele ecouri romantice și declamatorii la naturalismul și expresionismul începutului de veac, la noile sinteze ale unui realism psihologic modern,

¹⁵ M. Ștefănescu, *Convorbire cu G. M. Zamfirescu*, în *Vremea*, 24 mai 1928.

¹⁶ *Teatru sau cinema*, în *Adevărul literar și artistic*, 8 noiembrie 1931, însemnări despre spectacolul *Scrisoarea de S. Maugham*, regia V. I. Popa; a se vedea, de asemenea, cronicile la spectacolele ieșene ale lui Ion Sava cu *Mansarda*, *Căpeaia*, *Visuri americane*, *Rătăzii*.

¹⁷ S. Calimachi, *Teatrul Caragiale*, în *Sinteza*, nr. 5-6/1927.

¹⁸ G. M. Zamfirescu, *Interviu*, în *Clopotul*, 30 septembrie 1934.

¹⁹ V. Timuș, *Înapoi la montarea echilibrată*, în *Rampa*, 26 iulie 1935.

²⁰ Ion Sin-Giorgiu, *Între cinematograf și teatru*, în *Teatrul*, nr. 3/1923.

²¹ A se vedea *Democrația*, 19 noiembrie 1944.

²² *Interviu cu Paul Gusti*, în *Rampa*, 1 februarie 1937.

arta actoricească a trăit în secolul nostru o condiție calitativ nouă: apariția cinematografului nu numai că a mai adăugat o nouă «specializare» actoricească celor preexistente, ci le-a și creat acestora posibilitatea propriei lor oglindiri, autoexaminări. În acest sens și pornind de aci, cinematograful devine «purificator al artei dramatice». Contribuie la aceasta, de pe o parte, dubla experiență a actorului de teatru și film, cu amalgamarea mijloacelor tehnice ale interpretului pus succesiv în cele două ipostaze, iar pe de altă parte forța unei realități, a unei experiențe diriguitoare de gust — arta actorului de film —, care impun din interior (de la artist) și din exterior (de la spectator) schimbări radicale de optică. Apare tot mai net punctul de vedere care refuză atât pe scenă, cât și pe ecran «exagerarea, șarja, declamația umflată și tremolată, acele vestigii ale artei trecute de care, din fericire, ecranul e mai scutit decât teatrul»²³.

Pentru teatrul românesc, prima ipostază, cea a experienței cinematografice a actorilor, este — în afară de câteva, puține, excepții — slab productivă; nivelul cantitativ relativ scăzut al producției cinematografice, folosirea cu mari intermitențe a aceluiași interpret (chiar când se dovedise înzestrat) și, poate, chiar lipsa unor filme care să-l pună în fața unor serioase probleme profesionale pe actor își spun cuvântul.

Forța exemplului artistic, informația și cultura cinematografică a actorului de teatru, trebuie însă avută în vedere cu toată atenția atunci când examinăm evoluția artei sale. Mai întâi circumspect și dominat de un complex de superioritate, de o rezervă orgolioasă (în 1925, Davila mai era nevoit să demonstreze absurditatea unei clasificări a actorilor de film și teatru în afara singurului criteriu serios: talentul)²⁴; descoperind apoi arta marilor interpreți ai ecranului (pe care îi apreciază ca actori pur și simplu) și sesizând valențe specifice prezenței actoricești în film²⁵, formulându-și cu vremea preferințele pentru o anumită modalitate actoricească cinematografică, în toate aceste ipostaze, actorul de teatru se vede obligat să se raporteze permanent la cinematograful. Și aceasta nu numai la modul oarecum neangajant, ca spectator, ci de multe ori pus în situația de a confrunța creația proprie de pe scenă, într-un anumit rol, cu un model, cu un termen de comparație cinematografică de prestigiu.

«Filmul — notează Gib Mihăescu²⁶ — a avut acest mare dar că ne-a arătat cum se joacă pe aiurea, ne-a arătat că un spectacol interpretat natural, chiar atunci când conține ca subiect dramatic cele mai crase absurdități, câștigă incomparabil în inima spectatorului, și câștigă definitiv gustul său». La impunerea gustului acestuia pentru natural (pentru ceea ce mai târziu vom numi foarte limpede «joc cinematografic») — factor important în victoria unui realism modern și pe scena românească —, filmul a contribuit hotărâtor. Desigur însă, nu atât de definitiv, cum credea în 1931 Tudor Arghezi, când exclama, prematur, că, datorită cinematografului, «povara actorilor fără talent și teroarea mediocrităților costumate s-au isprăvit»²⁷.

3.2.4. În urmărirea procesului de «teatralizare» (și «reteatralizare») a teatrului. «Teatralizarea teatrului», cuvânt de ordine asupra căruia se revine cu obstinție pe parcursul ultimei jumătăți de secol din istoria acestei arte, poate fi privită în termenii unei cercetări interdisciplinare teatru-cinema nu doar ca autodefinire și reafirmare manifestă a specificității, ci și ca mod de delimitare a teatrului în raport cu cinematograful. În condițiile coexistenței și interinfluenței celor două arte, obsesia «teatralității teatrului» este, în ultimă instanță, tot atât de iluzorie ca și cea privind afirmarea «cinematografului pur», iar statutul ei paradoxal, de vreme ce noii termeni în care se afirmă istoricește, succesiv, teatralitatea, includ și unele elemente de sorginte cinematografică, organic asimilate — așa cum am văzut — de teatru. Perspectiva aceasta o sintetizează foarte just doi oameni de teatru, care de orice pot fi suspectați, numai de ignorarea «teatralității teatrului» nu: «Se va ajunge la spectacole teatrale cvasicinetografice și la spectacole cinematografice cvasiteatrale»,

²³ Gib Mihăescu, *Cinematograful purificator al artei dramatice*, în *Calendarul*, 2 aprilie 1933.

²⁴ A se vedea revista *Filmul*, nr. 34/1925.

²⁵ Date pe care același Davila în *Scrisorile către un actor*

le consideră necesare și actorului de teatru pentru realizarea unui anumit tip de roluri.

²⁶ Gib Mihăescu, loc. cit.

²⁷ Tudor Arghezi, în *Cinema*, 9 august 1931.

prevede V.I. Popa ²⁸. Îl completează G. M. Zamfirescu spunând: « În cele din urmă, se va sfîrși prin a se face teatru — teatral la Hollywood » ²⁹.

3.3. *Teatru — cinema, permanență a unei dezbateri critic-estetice.* Ca parte integrantă a conștiinței teatrale și cinematografice românești, dezbaterea critică și estetică privind relațiile dintre teatru și cinematograf constituie un pasionant obiect de studiu pentru cercetător; fără un asemenea studiu, aspecte esențiale ale istoriei teatrului și cinematografului în țara noastră, în evoluția acestora pe parcursul ultimei jumătăți de secol, pot fi cu greu (sau incomplet) clarificate.

Abordarea raporturilor dintre cele două arte constituie una dintre constantele gândirii estetice românești, de la Dragomirescu, Vianu și Călinescu pînă astăzi; evoluția spectacolului teatral modern în contextul relațiilor teatru-cinematograf — cu referire consecventă la dezvoltarea filmului autohton, dar și în raportare continuă la ansamblul internațional al problemei (de care nu se poate face abstracție) — a oferit material de reflecție pentru numeroși oameni de teatru și cineaști, critici de teatru și cinema; experiența actorului în dublă ipostază, teatrală și cinematografică, ne-a dat și ea interesante mărturii de creație. Totul la un loc constituie dovada palpabilă a permanenței unei preocupări, un interesant și amplu corp de idei și considerații estetice deplin valorificabil abia în lumina unei cercetări interdisciplinare de istorie a criticii și esteticii, de istorie a teatrului și cinematografului. Din tot acest « pachet » de probleme, în limitele inevitabil restrînse ale studiului de față, schiță de repere pentru o cercetare viitoare extinsă, ne vom opri doar asupra uneia, care ne apare de un deosebit interes prin actualitatea sa.

3.3.1. *Teatrul și publicul său; cinematograful și « criza teatrală ».* Încă în anii foarte tineri ai cinematografului, cînd entuziaștii se grăbeau să întrevadă « cît de mult va înlocui teatrul cinematografic — putînd reda imaginea vizuală și auditivă — pe cel de azi, bazat pe imitație anemică și totdeauna relativă » ³⁰, sau în care voci tot mai iritate preveneau împotriva « relelor înclinațiuni ale mulțimii, care în goana după senzațional preferă cinematograful, redus la mijloace neîndestulătoare, dar (...) cu tendința de a înlocui chiar și teatrul » ³¹, se găsesc și spirite mai temperate care să caute o trăsătură de unire între teatru și cinematograf tocmai în zona cea mai pătimaș disputată, cea a publicului. Astfel, în preambulul rubricii numite pentru prima oară în presa românească « Cronica cinematografică », pe care o inaugurează în 1910 *Scena* lui Rebreanu și Sorbul, citim: « Cinematograful a venit într-un mod firesc să înlesnească evoluția culturală și artistică. Saltul de la literatura ușoară, care propriu-zis nu e literatură, precum și de la improvizațiile populare de reprezentațiuni la scena adevăratului teatru, era prea mare, prea acrobatic. Se simțea deci nevoia unei trăsături de unire, o punte pe care cinematograful o îndeplinește » ³².

Tema cinematografului « mediator », a cinematografului-școală, pentru spectatorul care abia se familiarizează cu arta, este reluată și dezvoltată în timp, fără intenții peiorative de excludere a acestuia din sfera artei, ci pentru a explica — pe fondul general al « crizei teatrale » — de ce teatrul a pierdut beneficiul spectatorului mijlociu în favoarea filmului și mai ales faptul că scena nu se află în fața unei ireversibile crize de public. « Cert, teatrul a pierdut un mare număr de spectatori și nu va mai fi simpatia mării majorități, așa cum a fost în 1914 la Berlin, Paris și București. Atunci, teatrul stăpînea marea majoritate a publicului. Cu toate acestea, notează F. Aderca, omul va căuta întotdeauna întrebările și răspunsurile poeziei, dramatice, pentru care este de fapt creat teatrul » ³³. « Cinematograful nu este un rival al teatrului, ci, dimpotrivă, îl ajută și-l completează — precizează V.I. Popa — . El dezvoltă gustul pentru spectacol, pentru decor, interesul artistic pentru ficțiunea dramatică » ³⁴. « Drumul spre arta superioară a scenei — , conchide parcă G.M. Zamfirescu — în *Formele exterioare ale crizei teatrale* — a trecut oricînd și trece și azi prin sălile ecranelor sonore și

²⁸ V. I. Popa, în *Vremea*, 1941.

²⁹ G. M. Zamfirescu, *Pirandello și Bragaglia*, în *Facla*, august 1932.

³⁰ Rodion, *Disparația teatrului*, în *Opinia*, 3 ianuarie 1907.

³¹ C. Iordăchescu, *Cinematograful și educația*, Botoșani,

1912, p. 13.

³² *Scena*, nr. 1/1910.

³³ F. Aderca, *Viitorul teatrului*, în *Vremea*, 23 august 1931.

³⁴ V. I. Popa, în *Vremea*, 1941.

vorbitoare. Cinematograful s-a complăcut oricând în simpatica postură de pedagog al elevilor, dornic să descifreze abc-ul artistic. El a fost un colaborator credincios al teatrului, căruia i-a reîmprospătat an de an spectatorii »³⁵.

Și totuși, în viața teatrală românească, « semnele » crizei se fac simțite: « Astăzi se întâmplă un lucru curios. La cinematograful, într-o ambianță lipsită de orice noblețe, întâlnești mult mai des acele realizări artistice mari, profunde, cultivate, care dispar încetul cu încetul de pe scenă, făcând loc unei superficialități, care nu rimează de loc cu sacerdotalul cadru al unei reprezentații teatrale. Rareori, mai survin în viața teatrală bucureșteană, adevărate evenimente »³⁶.

Fără patimă, lucid, în acest nou context al raporturilor teatru-cinema, devenite acute (unii traduc situația în termenii « concurenței »), oamenii de teatru dezvăluie adevăratele cauze, « cauzele interioare » ale crizei teatrale, formulează cel mai exact diagnostic critic. « Ce caută la noi atîta pornografie și atîtea nerozii cu clopoței de la New York, Viena ori Paris? Care e legătura adîncă între faptele și oamenii din ele și publicul de la noi », se întreabă un regizor³⁷. « Facem jocuri frumoase dar goale, fără nici un rost pentru omul din stal sau de la galerie, plin de amărăciune și dornic de adevărul nou și statornic pe care-l căutăm cu toții », scrie un altul³⁸. « Cinematograful a reușit să-i fure teatrului spectatorii pentru simplul motiv că scena, urmînd în ofensiva ei tot mai accentuată împotriva ecranului un drum facil și remuneratoriu, a renunțat la propria ei rațiune de a fi, printr-o egală renunțare la prestigiul ei de altar al frumosului și al adevărului uman (. . .). Inferioritate a teatrului, poate; dar mai ales lipsa oricărui contact între spectacolul de pe scenă și realitățile sociale și sufletești post-belice », conchide G.M. Zamfirescu³⁹.

O ultimă observație, în legătură cu perspectivele unei cercetări interdisciplinare teatru-cinema, asupra unor alte aspecte—contemporane—ale evoluției publicului (în termenii ecuației intrînd mai nou și televiziunea): necesitatea—mai ales pentru cercetarea realităților vii, de sub ochii noștri—a angajării unor forțe psiho-sociologice și statistice, capabile să confere concluziilor ponderea științifică a unei investigații multilaterale.

3.4. *Cinematograful, sursă și martor al istoriei teatrului.* Pentru istoria teatrului românesc modern, cinematograful constituie una dintre cele mai importante surse. Avantajele și limitele utilizării sale decurg, pe de o parte, din *fidelitatea* și caracterul complex al imaginii pe care o conservă (imagine, mișcare, sunet, ambianță, date ale spectacolului pe care nici o altă sursă nu le poate păstra atît de fidel), iar pe de altă parte din *nonfidelitatea* aceleiași (adecvarea la exigențele aparatului de filmat, stilizarea specific cinematografică a jocului și în genere a obiectului filmat, spectacolul, corectivele pe care le aduc montajul și unghiurile de vedere variabile, o anume idiosincrazie a obiectivului față de anume maniere de joc și, mai ales, schimbarea punctului de vedere al privitorului, care nu poate suporta azi convenția teatrului de altădată, atît de brutal conservată, « înghețată » sub obiectiv). De aci derivă, după cum s-a mai arătat, necesitatea unei deosebite prudențe, îndeosebi în stabilirea unor concluzii categorice pornind de la utilizarea în exces a documentului cinematografic ca sursă pentru cercetătorul istoriei teatrului.

Oamenii de teatru au înțeles încă de demult necesitatea creării documentului cinematografic, în perspectiva conservării pe această cale a valorii artistice teatrale, perisabile. Încă în 1912, în Transilvania, « Societatea pentru fond de teatru » și în Vechea Românie, animatorii din jurul lui Leon Popescu pledau pentru necesitatea transpunerii pe peliculă a celor mai bune spectacole de teatru. Directori ai Teatrului Național de talia lui Rebreanu au înscris în programul lor de activitate crearea unor filmoteci cuprinzînd marile creații teatrale contemporane lor. În pledoaria criticilor cinematografici pentru crearea unei filmoteci naționale s-a avut totdeauna în vedere și acest aspect. Din păcate, în ciuda existenței unei

³⁵ G.M. Zamfirescu, *Formele exterioare ale crizei teatrale*, în *Adevărul*, 19 septembrie 1931.

³⁶ B. Cehan, *Obiecțiile unui spectator*, în *Rampa*, 27 martie 1931.

³⁷ V.I. Popa, *Pervertirea publicului*, în *Vremea*, 8 mai

1932.

³⁸ G.M. Zamfirescu, *Interviu*, în *Clopotul*, 30 septembrie 1934.

³⁹ Idem, *Formele exterioare ale crizei teatrale*, loc. cit.

producții de film documentar tot mai ample, s-a creat pînă acum prea puțin document cinematografic privind arta spectacolului în țara noastră. Situația aceasta a fost sesizată în numeroase rînduri de critica noastră teatrală și cinematografică și foarte recent de actualul director al Teatrului Național. Problema impune însă și din partea istoricului de teatru, cel care pregătește azi sursele cercetării viitoare, bazele sale documentare, o atitudine activă, contribuția sa la crearea documentului cinematografic pentru istoria teatrului de mîine.

R É S U M É

L'essence esthétique commune au théâtre et au cinéma et la réalité de leur influence réciproque sont les prémisses de cette étude, qui se propose d'esquisser les directions possibles d'une recherche interdisciplinaire concernant ces deux arts. On adopte donc successivement les deux points de vue: celui de l'histoire du cinéma et celui de l'histoire du théâtre roumain.

Dans une première partie (*Cinéma et théâtre*), on met en évidence le fait que « le film roumain de fiction naît et évolue sous le signe du théâtre », dont la contribution est directe, permanente et décisive dans toutes les zones de la création cinématographique (soutien matériel, dramaturgie, interprétation, mise en scène); on décèle ensuite une des constantes esthétiques du film roumain dans sa théâtralité, en précisant également la polyvalence et le caractère historique de ce concept.

Dans la seconde partie (*Théâtre et cinéma*), on envisage — dans le paysage du théâtre roumain moderne — l'adoption du cinéma en tant que procédé d a n s la représentation théâtrale, le phénomène plus profond du théâtre « cinématographisé » (sur le plan de la dramaturgie, de la vision du spectacle, dans l'évolution de l'art de l'acteur et même comme un moment dialectique de la « théâtralisation » et de la « re-théâtralisation » du théâtre). On s'occupe aussi de certains problèmes de la conscience théâtrale et cinématographique roumaine: le rapport théâtre-cinéma vu par la critique et par l'esthétique roumaines, ainsi que par les créateurs, les causes « cinématographiques » de la crise théâtrale, etc.

PAVEL CÂMPEANU

Date fiind dimensiunile îngăduite unei comunicări, trec peste criteriile propuse pentru a separa publicul de populație, apoi — înăuntrul publicului extensiv — publicul potențial de cel real, trec peste relația cu teatrul, considerată ca act și ca proces, peste publicul activ și cel pasiv, inițiat și neinițiat, peste coordonatele social-economice, parametri socio-demografici, apartenența de grup, interesele în sfera culturii etc., și îmi propun să mă opresc la criteriile decurgînd din abordarea receptării spectacolului teatral în ipostaza ei temporală, deci secționată în trei etape: prespectaculară, a spectacolului și postspectaculară.

Dar pentru aceasta mi se pare inevitabilă clasificarea prealabilă a conceptelor fundamentale.

1.1. Discutarea unor criterii taxinomice în studierea publicului de teatru poate porni de la ademenitoare premise teoretice. Funcțional privită, problema este însă esențialmente metodologică. Investigarea ei sistematică și pluridisciplinară s-ar putea solda, în cele din urmă, cu propunerea unui model specific.

1.2. Această abordare nu poate spera nici măcar în perspectiva unei eficacități minime fără a-și asigura, în prealabil, evitarea unor echivocuri conceptuale. Este vorba de determinarea celor două concepte fundamentale considerate în conexiunea lor reciprocă, deci în cîmpul studiat.

1.3. Primul dintre aceste concepte fundamentale este cel de teatru. Limitîndu-ne la relația teatru-public, deci nepropunîndu-ne dezbaterăa unor posibile definiții generale, conceptul de teatru poate fi considerat în următoarele ipostaze:

- a) ca spectacol scenic în sală;
- b) ca lectură literară (a textului dramatic);
- c) ca spectacol scenic în sală retransmis prin televiziune;
- d) ca spectacol specific de televiziune realizat în studio, prin adaptare;
- e) ca spectacol specific de televiziune realizat în studio, pe un text dramatic specific, scris pentru televiziune;
- f) ca spectacol scenic în sală retransmis prin radio;
- g) ca spectacol specific de teatru radiofonic realizat în studio prin adaptare;
- h) ca spectacol specific de teatru radiofonic realizat în studio pe un text dramatic specific, scris pentru radio;
- i) ca teatru filmat (prezentat în cinematograful).

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată

de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2—3 martie 1971.

1.4. Determinarea de la punctul a « ca spectacol scenic în sală » a fost formulată astfel mai mult din considerente de elasticitate decât de rigurozitate. Căci :

a) spectacolul poate avea loc în sală sau grădină ;
b) spectacolul poate avea loc în afara oricărei săli sau grădini în ceea ce se numește decor natural (care poate fi tot atât de bine artificial : un parc, un monument, o piață etc.) ;
c) spectacolul poate avea loc într-un cadru special înzestrat din punctul de vedere al tehnicii scenice ;

d) spectacolul poate avea loc într-un cadru improvizat, lipsit de înzestrările tehnice menționate ;

e) în sală, sau în afara ei, spectacolul poate fi produsul unui ansamblu de profesioniști ;

f) după cum poate fi și produsul unui ansamblu de amatori.

1.5. Am inventariat 16 situații sau posibilități care pot determina, prin extensie sau limitare, conceptul operațional de teatru în contextul studiat. În ce mă privește, consider că din toate aceste situații sau posibilități trebuie eliminată numai una — cea indicată la punctul b, adică teatrul ca lectură literară.

1.6. Argumentarea acestei opțiuni mă obligă la o anumită derogare — în sensul unei imixțiuni în definițiile teoretice, cu caracter de generalitate.

2.

2.1. Cu privire la conceptul de teatru. Cred că relația public-teatru, care reprezintă un proces comunicațional determinat, își are esența în actul spectacolului. Cred, mai departe, că această esență își păstrează caracterul fundamental independent de factura spectacolului sau de faptul că acest tip de comunicare se împlinește printr-o relație directă sau mediată dintre emițător și receptor. Iată de ce mi se pare legitimă condiționarea conceptului de teatru de însuși actul spectacular, și nu de variantele particulare ale acestui act, și de ce situez fenomenul lecturii, privat de acest act, în afara conceptului de teatru — cel puțin pentru cazul de față.

2.2. Cu privire la conceptul de public. Consider public orice populație receptivă față de un sau receptoare a unui mesaj oarecare, cu condiția ca acest mesaj să fie elaborat într-un fel sau altul și perceput de un număr minimal de indivizi, deci să fie un mesaj public. De aceea categoria de public mi se pare fundamentală pentru sociologia comunicațională. Lumea modernă tinde să transforme în public întreaga populație. În genere, unei populații date nu i se adresează un mesaj dat, ci un sistem de mesaje. Aceste mesaje variază prin factura, modalitățile, forța de penetrație, scopurile și efectele lor.

2.3. În raport cu ele, publicul se comportă într-un mod relativ omogen în măsura în care generalitatea calității lor de mesaje le asociază și într-un mod diferențiat în măsura în care calitatea lor de mesaje particulare le disociază.

2.4. Spectacolul de teatru este un mesaj public de o factură specifică. Comportarea publicului față de el poate fi caracterizată atât prin ceea ce îl apropie, cât și prin ceea ce îl deosebește de oricare alt mesaj și de întreaga masă a tuturor celorlalte mesaje.

2.5. Ca atare, publicul va putea fi clasificat în ipostaza sa cea mai generală, ca receptor potențial sau efectiv de mesaje, indiferent de natura particulară a acestora din urmă. Aceasta este sfera cea mai largă, a trăsăturilor comune, în care operează criteriile cele mai nediferențiate și mai puțin numeroase, ele fiind prezente în oricare dintre sferele mai restrânse alături însă de noi criterii din ce în ce mai specioase.

2.6. Prin urmare, numărul criteriilor este invers proporțional cu generalitatea sferei : cu cât înaintăm mai mult dinspre abstract spre concret, cu atât mai numeroase devin criteriile taxinomice și mai nuanțate structurile, căci concretul este, cum spune Marx, o infinitate de determinări.

3.

3.1. Discutarea și manipularea criteriilor nu pot face abstracție de situația concret-istorică. Din acest punct de vedere socotesc că studierea publicului teatral din țara noastră

la începutul celui de-al optulea deceniu ar putea contribui la definirea și realizarea unei strategii.

3.2. În această situație îmi permit să supun discuției următoarea definire a strategiei teatrului în raport cu publicul: obiectivul principal al teatrului românesc contemporan este acela de a transforma noi pături ale publicului potențial, inert sau accidental, în public real, stabil, străduindu-se în același timp să ofere satisfacții tot mai profunde iubitorilor săi fideli, existenți în momentul de față.

3.3. Urmarea logică a acestui punct de vedere pentru studiul taxinomic al publicului este concentrarea asupra criteriilor care operează în etapa prespectaculară, căci în această etapă se produce mutația care poate determina trecerea de la inerție la acțiune teatrală.

3.4. Încercînd să propun o schemă a abordării procesuale sugerez divizarea etapei prespectaculară în patru momente: informarea—compararea informațiilor—selecția—decizia.

3.5. Prima treaptă a informării asupra unui spectacol dat se situează în afara ei, în sensul că o precedă. Această primă treaptă este informarea teatrală prealabilă. Ea s-a constituit printr-o experiență anterioară în cel puțin două sensuri:

— ca stoc de informații;

— ca deprinderi personale de obținere și manipulare a informației teatrale.

În formele ei cele mai primitive, informarea prealabilă poate fi găsită la orice public, chiar și la cel mai inert, măcar prin cunoașterea faptului elementar că există ceva ce se cheamă teatru. De altfel, anticipînd, aș dori să avansez supoziția că nivelul de informare teatrală poate foarte bine să nu concorde cu nivelul de acțiune teatrală (în sensul contactului nemijlocit cu spectacolul teatral), oricare dintre acești doi factori putînd să se distanțeze față de celălalt în oricare dintre cele două sensuri posibile. Natura, sursa, volumul și varietatea informației teatrale prelabile vor influența aceiași parametri ai informației teatrale inedite precum și eficacitatea ei.

3.6. Un alt factor de a cărui înrîurire se resimte nu numai momentul informării, ci și întreaga etapă prespectaculară este modalitatea generală de obținere a informației teatrale. Această modalitate poate fi deliberată sau întîmplătoare. Ponderea pe care o are hazardul pe toate treptele receptării spectacolului teatral depinde în foarte mare — dacă nu chiar în cea mai mare — măsură de ponderea pe care o are hazardul în obținerea informării teatrale. De aci decurge în principal, cu toate implicațiile sale, caracterul activ sau pasiv al publicului.

3.7. Informarea teatrală poate fi caracterizată și prin predilecția pentru anumite surse. Aceste surse pot fi publice sau private, cele publice putînd fi, la rîndul lor, relatatoare sau analitice. Prin relatatoare înțeleg știrile ca atare privitoare la un spectacol, care furnizează indicații despre: titlu, autor etc. Prin surse analitice înțeleg cronicile.

Sursele relatatoare au o natură publicitară. Publicitatea spectacolului teatral se poate clasifica și ea în două categorii discriminatorii pentru publicul care le utilizează: surse publicitare specifice și nespecifice. Înțeleg prin publicitate specifică cea destinată exclusiv spectacolului teatral: afișe, fotografii etc.; înțeleg prin publicitate nespecifică cea care, difuzată prin canalele comunicării de masă (ziare, radio, televiziune), reprezintă subsidiarul sau însoțitorul altor mesaje publicitare sau nepublicitare.

3.8. În sfîrșit, aș clasifica publicul după criteriul reperelor predilecte în receptarea informației teatrale. Aceste repere pot fi infra- sau extrateatrale, iar cele infrateatrale pot fi de factură tehnică sau artistică.

3.9. Reperele informative constituie materialul din care se compune momentul comparației între diferite spectacole teatrale care ar putea fi vizionate în același timp.

3.10. Printre reperele extrateatrale le-aș sublinia pe cele de natură socială: posibilitatea de a investi timpul respectiv într-o altă formă de *loisir*, cine a mai fost la acest spectacol sau cine va fi chiar în ziua respectivă, apoi ziua sau zilele cînd are loc spectacolul. După unele cercetări, există un public teatral al sfîrșitului de săptămînă, care se deosebește de cel al începutului de săptămînă.

3.11. Reperele infrateatrale cărora le atribui o factură tehnică sînt: sala, ora de începere, prețul biletelor, aglomerația, durata spectacolului, vechimea sau noutatea spectacolului.

3.12. Reperele infrateatrale de factură artistică sînt: genul, autorul, epoca în care a fost scrisă piesa, epoca în care se desfășoară acțiunea, poziția față de realitățile contemporane, subiectul, distribuția (și în special vedetele incluse în ea), regia, succesul de public.

3.13. Disocierea selecției de comparație este strict convențională și se întemeiază pe o distincție între cîmpuri. După mine, cîmpul comparațiilor înglobează spectacolul și ambianța lui, în timp ce cîmpul selecției cuprinde comportamentele specifice ale publicului.

3.14. Aci prima și cea mai firească clasificare este cea care diferențiază publicul selectiv de cel nonselectiv. Publicul nonselectiv va cuprinde îndeosebi categoriile extreme de familiarizare cu teatrul: cei pasionați, care merg la toate spectacolele (mai ales în orașele de provincie) și care deci nu selectează, iar în extremitatea opusă publicul neinițiat, care ajunge la spectacol datorită hazardului sau unei influențe exterioare.

3.15. La rîndul lui, publicul selectiv poate fi grupat după ierarhia criteriilor selective. În acest punct, o discriminare fundamentală produce criteriul finalității principale. Prima segregare îi va despărți aci pe cei care, ducîndu-se la teatru, aspiră la o satisfacție teatrală de cei care aspiră la un simplu divertisment.

3.16. Manipularea criteriilor selective este colorată de acțiunea cîtorva factori exteriori dar implicați: gradul de docilitate sau rezistență a subiectului față de influența grupului, capacitatea sa de a-și domina stereotipiile (cum ar fi, de exemplu, idiosincraziile față de anumite nume, cuvinte sau locuțiuni care pot fi cuprinse într-un generic), în sfîrșit aptitudinea subiectului de a rezista propriilor sale prejudecăți (față de anumiți autori, regizori, interpreți și chiar traducători), prejudecăți care pot exprima atracții sau repudieri necontrolate.

Cred că acțiunea stereotipiilor este favorizată de un stadiu incipient de inițiere teatrală, pe cînd acțiunea prejudecăților este produsă chiar de competența teatrală.

3.17. Esențializînd mecanismul deciziei, care este rezultatul selecției, mi se pare că el ar putea fi exprimat în formula propusă de cunoscutul sociolog Wilbur Schramm sub forma unei fracții aritmetice:

Speranța recompensei

Efortul necesar

Valoarea acestei fracții trebuie să fie suficient de mare pentru a genera decizia. Această valoare crește fie o dată cu cea a valorii numărătorului, fie o dată cu scăderea valorii numitorului.

4.

4.1. Perioada următoare este cea a percepției spectacolului. Receptivitatea subiectului este solicitată în două direcții principale:

- ambianța spectacolului — și
- spectacolul propriu-zis.

4.2. Rolul ambianței este diferit pentru spectacolele vizionate direct și pentru cele transmise prin tehnicile electronice de comunicare.

4.3. Ambianța acționează, în ultimă instanță, ca o componentă a spectacolului. De altfel, între realizatori tendința atenuării sau anulării separației dintre ambianță și spectacol devine tot mai puternică.

4.4. Modul de percepere a ambianței poate completa sau stînjiți perceperea spectacolului. În condiții cazaniere — pentru teatrul radiofonic sau TV — lipsește curentul omogenizator al emoției colective, ca și *feed-back-ul* colectiv: ilaritate, aplauze etc. În același timp, pericolul atenției discontinui este mult mai mare.

4.5. Ambianța sălii de teatru are o funcție cu atît mai activă cu cît obișnuința frecventării teatrului este mai puțin stabilă. Această ambianță acționează pe două căi principale:
— prin comportamentele acelei colectivități efemere care formează publicul efectiv (prezent în sală);

— prin cadrul material (foaierul, arhitectura și mobilierul sălii, bufetul, vestimentația celor aflați în sală, programul, uniforme plasatoare etc.).

Gradul de receptivitate față de toate aceste elemente ale ambianței poate contribui la caracterizarea și deci la clasificarea publicului.

4.6. Într-o clasificare simplificatoare, perceperea spectacolului poate fi adecvată sau inadecvată. Prima și cea mai lesne controlabilă probă a calității percepției este însăși reacția exteriorizată la mesajul scenic în timpul spectacolului (*feed-back* spontan).

4.7. Acestea sînt însă expresiile cele mai comod accesibile pentru studiu ale percepției spectacolului. Procesele cele mai active se consumă la adîncime, în mod ocult și nu arareori în etapa post-spectaculară.

4.8. Un mod de a ne apropia de aceste procese — dar nu și de a le revela — este aplicarea criteriilor de nivelare a percepției spectacolului după unele dintre elementele care îl alcătuiesc.

4.9. Vom avea astfel nivelul cel mai elementar, în care:

a) perceperea se reduce la acțiune (*story*);

b) acțiunea este confruntată nemijlocit cu propria experiență de viață;

c) acțiunea însăși este redusă, în acest caz, la valoarea unei alte experiențe de viață, percepția neintegrîndu-și transfigurarea artistică a faptelor și consumîndu-se astfel într-o zonă care este a para-esteticului.

4.10. Un alt nivel, de asemenea elementar, dar relativ evoluat față de acesta este cel la care atenția se focalizează asupra interpretării actoricești. Prin aceasta se favorizează un început de estetizare a percepției — deși interpretul este confundat cu personajul. Într-o optică rudimentară, dar în conformitate cu legile perspectivei, purtătorul cel mai nemijlocit și deci cel mai apropiat al mesajului scenic — actorul — acoperă tot ce stă dincolo de el. Calitățile acțiunii, textului, mișcării scenice fuzionează în el, căci el este personificarea întregului spectacol.

4.11. Pe de altă parte, actorul este cel care declanșează în mod direct mecanismele de proiecție și identificare, *catharsis*-ul se revarsă asupra lui (căci și mila și teama sînt sentimente generate de oameni), în el sînt investite aspirațiile personale refulate pe care spectacolul le pune în stare de mobilitate, apropiindu-le de conștiință.

4.12. Percepția elementară se însumează parțial în percepția adecvată. Aceasta este așezată pe facultatea unui echilibru între analiză și sinteză.

4.13. Viziunea analitică percepe diferențiat elementele componente ale spectacolului. Ea separă acțiunea de text, jocul actoricesc de regie, de decor și de costumație. Ea poate detalia chiar și un singur element, disociînd, de pildă, în jocul actorilor dicția, mișcarea, gestica, mimica etc.

4.14. Viziunea sintetică articulează aceste elemente sau subelemente într-un ansamblu unitar, care este imaginea globală a spectacolului teatral.

4.15. Acest echilibru între analiză și sinteză favorizează elaborarea unor emoții estetice specifice, detectarea unor calități generale ale spectacolului foarte greu perceptibile, ca, de exemplu, stilul.

4.16. În raport cu cele de mai sus, cred că publicul poate fi clasificat și în funcție de aptitudinea constituită de percepere adecvată a spectacolului teatral, pe care o posedă sau care-i lipsește.

4.17. De-abia de aci se ivesc cele mai complicate probleme ale taxinomiei publicului, căci cite grade și modalități de percepere adecvată se pot găsi? Aș aminti un singur exemplu: segregarea publicului competent în funcție de conservatorism sau disponibilitate față de eforturile înnoirii limbajului teatral.

5.

5.1. Etapa postspectaculară este cea a cristalizării efectelor de durată.

5.2. Cred că primul moment al acestei cristalizări îl reprezintă trecerea de la reacția imediată (concomitentă) la adoptarea unei atitudini. Această atitudine va fi predominant

afectivă — un răspuns emoțional la globalitatea mesajului ori la unul sau altul dintre elementele lui componente.

5.3. Studiul atitudinilor ar putea permite identificarea unor înclinații psihologice particulare — câteva tipuri de sensibilitate exprimate în modalități de percepere vizuală, auditivă, intelectuală.

5.4. De asemenea cred că în primul rînd studiul atitudinilor ar putea contribui la o clasificare a profilurilor de gust teatral.

5.5. Un alt moment al acestei cristalizări este constituirea și formularea unei judecăți de valoare. Tipologia generală a acestor judecăți ar putea porni de la:

plauzibilitatea și
motivația lor.

5.6. Judecata de valoare mai mult sau mai puțin plauzibilă ar implica existența unei scale ierarhice specifice, anterior constituită, scală variabil influențată de preferințele tematicе, stilistice, repertoriale, interpretative.

5.7. Motivația judecății de valoare ar putea oferi informații despre capacitatea unei gândiri teatrale critice. Aceste motivații pot fi: estetice sau paraestetice, teatrale sau extra-teatrale. Motivația mi se pare sursa cea mai fertilă pentru evaluarea inteligenței teatrale.

5.8. Atitudinea, judecata de valoare și motivația, ajunse la un anumit nivel de elevație intelectuală și estetică, pot fi convertite în extrapolări de largă generalitate. Există un public apt să releve implicațiile filozofice, etice, politice sau estetice ale spectacolului. Acesta este publicul la care s-ar putea căuta contururile unui posibil ideal teatral.

5.9. În sfîrșit, o încoronare a acestei succesiuni de momente ar constitui-o asimilarea de factură individuală a mesajului — marcarea personalității subiectului, convertirea întîlnirii spectacol-public într-o mutație pe planul conștiinței.

Cred că acesta este un moment foarte discriminant și că, atunci cînd are loc, el reprezintă mai curînd efectul unui proces decît al unui act.

6.

Este imposibil să putem determina o categorie de public teatral prin aplicarea unui singur tip de criterii taxinomice. În schimb este posibil să determinăm una sau mai multe categorii de public teatral prin combinații între diferite tipuri de criterii sau de criterii taxinomice.

De aceea sper că este posibil ca studii perseverente și conjugate de taxinomie să ne apropie, în cele din urmă, de un model al publicului teatral.

R É S U M É

Les données recueillies grâce à des recherches empiriques permettent et — en même temps — incitent à une classification du public de théâtre. L'opération fondamentale implique une hiérarchie des critères. A la recherche d'un critère des critères l'auteur s'arrête sur le caractère processuel de la réception du message théâtral. Il propose une section du trajet temporel en trois étapes principales: pré-spectaculaire, du spectacle et post-spectaculaire.

La première étape est celle qui suppose l'identification et l'évaluation des facteurs de décision: pourquoi choisit-on tel ou tel spectacle? Au centre de la seconde étape on pourrait placer l'étude systématique des réactions spontanées pendant la réception du message. Enfin, la troisième, difficile à limiter, aurait comme objet d'étude la dissociation effets temporels-effets de durée et, en dernière analyse, l'assimilation du message théâtral.

Evidemment, il s'agit d'un point de vue délibérément tronqué. Car la taxinomie du public de théâtre oblige à une définition des concepts fondamentaux: celui de théâtre et celui de public, ainsi qu'à une détermination de la sphère (quantitative) et des caractères intrinsèques (qualitative). Mais l'espace de cette intervention ne permet qu'un traitement tout à fait partiel du problème mis en discussion, dont l'objet final est d'offrir un modèle du public de théâtre dans la société contemporaine.

ÎNNOIRI ORGANIZATORICE ÎN TEATRUL ROMÂNESC DINTRE CELE DOUĂ RĂZBOAIE MONDIALE*

MIHAI FLOREA

După dramatica înclăștare din anii 1914—1918 și ieșirea României din conflagrația mondială, pacea aduce ani de redresare economică și socială, eforturile unite ale întregului popor, de dincolo și de dincoace de Carpați, converg spre edificarea unei societăți moderne, spre consolidarea culturii naționale, spre diversificarea și întinerirea instituțiilor de artă, a învățămîntului, a presei. Scriitorii, artiștii, ziariștii se grupează în syndicate sau în alt fel de uniuni și asociații profesionale; la Cluj (1919), Cernăuți (1921) și Chișinău (1921) se deschid porțile unor noi teatre naționale; la Timișoara, Cluj și în alte orașe iau ființă universități și conservatoare de muzică și artă dramatică; la Oradea își începe activitatea o facultate de drept; apar societăți cultural-muzicale ca « George Enescu », « Cîntarea Dunării » și multe altele; *Universul*, cel mai răspîndit cotidian al vremii, se tipărește în 150000 de exemplare, cifră neatinsă pînă atunci de vreun ziar românesc; în 1921 se înființează agenția « Orient-Radio » (Rador), prima agenție de presă din România, care încheie de la început contracte de colaborare cu marile agenții din străinătate: Havas, Reuter, Stefani, Associated Press etc.

În domeniul teatrului, legislația cunoaște unele modificări de nuanță, determinate de fluctuațiile politice, de pendulările guvernelor, dar în esență rămîne aceeași: statul subvenționează în continuare teatrele naționale — atît pe cele vechi, cît și pe cele noi —, asigură pensii artiștilor societari, intervine, prin ministerele de resort, în numirea directorilor și a unor membri în consiliile de administrație și în comitetele de lectură, încurajează, cînd și cînd dezvoltarea dramaturgiei originale, recomandînd reprezentarea ei pe scenele oficiale, precum și pe cele particulare, reglementează relațiile dintre actori și teatre, dintre autori și teatre etc.

Imediat după război, în presă se interferează puncte de vedere contradictorii în legătură cu păstrarea sau desființarea Societății dramatice a actorilor. *L'Indépendance roumaine*, de exemplu, este pentru conservarea acestui mod de organizare, chiar dacă nu în forma existentă, dar ca o « Comedie Franceză a românilor », părere care este ironizată de *Rampa*. În coloanele acestei din urmă publicații, A. Davila¹ arată că numai prin desființarea societăților dramatice — deci renunțarea la sistemul învechit al societariatului — vor putea rămîne în teatre actorii de talent și vor fi înlăturați funcționarii scenei. Susținînd o opinie asemănătoare, Corneliu Moldovanu propune constituirea unei direcții a mișcării artistice care să coordoneze întreaga viață teatrală a țării, asigurînd microstagioni regulate în principalele orașe de provincie; acest țel putea fi atins prin crearea unei singure trupe a teatrelor naționale, cu sediul în București, și avînd două secții: una stabilă, pentru capitală, și una

* Comunicare ținută la sesiunea *Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan*, organizată de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Poli-

tice în zilele de 2—3 martie 1971.

¹ *Rampa*, București, 1919, martie 15.

mobilă, alcătuită prin rotația artiștilor, care urma să joace câte o lună în marile orașe: Iași, Craiova, Cluj, Timișoara, Galați, Brașov etc.²

Ca un ecou al opiniilor exprimate în presă, ia ființă în 1920 o Direcție generală a artelor în cadrul Ministerului Cultelor și Artelor. Alcătuită din două subdirecții — Subdirecția muzicii și artei dramatice și Subdirecția artelor frumoase —, această Direcție generală se ocupă, timp de un deceniu, de conducerea și administrarea teatrelor de proză și muzicale, a conservatoarelor și a școlilor de bele-arte, de supravegherea activității trupelor particulare, tot mai numeroase, iar unele dintre ele de o remarcabilă ținută artistică, de controlul cinematografelelor.

Opinii diametral opuse apar și în legătură cu conducerea primului teatru al țării — Teatrul Național din București —, iar cei care le emit sînt scriitori dintre cei mai de prestigiu. « Teatrul Național pare a fi înțeles pulsul vremii. Un comitet mai harnic și mai conștiincios s-a întors cu toată dragostea spre producția dramatică românească. Și, cu o hotărîre energică, a fixat un loc deosebit de important românilor în repertoriul teatrului »³. În acest fel salută Liviu Rebreanu în 1919 orientarea conducerii Teatrului Național din București către dramaturgia originală, către autorii și piesele acelor timpuri. « S-a inaugurat la Teatrul Național o eră a mediocrității și totul este mediocru în această instituție [. . .]. Dacă într-o dimineață portarul teatrului s-ar scula cu o idee care i-ar zbîrni prin cap, s-ar duce în odaia tapetată cu covoare multe și ar spune poporului că e director, credeți c-ar fi cineva să nu-l creadă? »⁴. Această părere, datînd din 1915, aparține lui Tudor Arghezi și ea nu seamănă de loc cu constatarea lui Rebreanu. Cui aparține adevărul? Ca totdeauna, unui for care s-ar afla la mijloc și care ar recunoaște că situația Teatrului Național nu era nici total înfloritoare, nici integral nefericită.

Foarte deosebite sînt și părerile privitoare la esența teatrului, la conținutul lui estetic, cu alte cuvinte la sursele primare care ar trebui să genereze modificări în structura organizatorică a vieții teatrale. Ion Marin Sadoveanu crede că după primul război mondial întregul teatru din Europa —inclusiv teatrul românesc — trăiește încă sub imperiul formulei naturaliste, dar al celei provenite de la Antoine, nu sub influența naturalismului « excesiv » al lui Stanislavski. (În paranteză o precizare: Ion Marin Sadoveanu era la această dată — 1923 — numit director al propagandei culturale prin teatru, funcție nouă, apărută după război). În aceeași vreme — 1926 —, Lucian Blaga scrie: « Teatrul naturalist a sucombat sub balastul propriilor sale excese »⁵. Încercînd să schițeze direcțiile înnoitoare din teatrul continentului, poetul-filozof amintește tendința de *spiritualizare* a lui Claudel și Werfel, căutarea *esențialului* de către Strindberg și Wedekind, *ideile-forte* din piesele lui Kaiser, *dialogul dialectic* propriu textelor lui Shaw și Pirandello, pentru a conchide: « Toți acești fii ai vremii au însă o înclinare comună: fuga de realitate. Generația naturaliștilor iubea mai presus de orice tocmai această multiplă realitate a simțurilor, această « lume dată » și se străduia s-o reproducă și în artă pînă în cele din urmă detalii. Cei noi nu mai caracterizează; ci creează personaje dincolo de liniile firești. Interesul a trecut astfel de la *detaliu* la *esențial*, de la concret la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*.

Acest nou fel de a înțelege teatrul se încearcă, desigur cu adaptări la nevoile noastre, de la o vreme și la noi. Și rămîne de văzut dacă nu cumva la noi acest teatru se încearcă cu mai multă îndreptățire decît aiurea »⁶. Este evident că Lucian Blaga făcea, într-o oarecare măsură, pledoarie *pro domo*. Dincolo de aceasta este însă de subliniat largă amplitudine a viziunii filozofului-dramaturg, viziune ce depășea considerabil atît pragmatismul unora dintre cei care răspundeau de destinele teatrului românesc în deceniile trei-patru, cît și tentativele — uneori prea timide, alteori arbitrare, nefondate logic — de a înnoi formulele de organizare și gospodărire a teatrelor. Așa, de pildă, apare destul de bizară ideea de a se trece, în 1931, Direcția educației poporului de la Ministerul Muncii, Sănătății și Ocrotirilor

² Corneliu Moldovanu, *Autori și actori*, București, 1920, p. 239-240.

³ *Sburătorul*, București, 1919, septembrie 20.

⁴ *Cronica*, București, I (1915), nr. 3 (cf. Emil Manu, *Pro-*

legomene argheziene, București, 1968, p. 117).

⁵ A se vedea Lucian Blaga, *Zări și etape*, București, 1968, p. 136.

⁶ *Ibidem*, p. 138.

Sociale la Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor și de a se lărgi competența acestei direcții asupra treburilor teatrale.

După crearea Partidului Comunist Român în mai 1921, se înmulțesc ziarele și revistele de orientare progresistă, mulți dintre teoreticienii și practicienii teatrului, ca G.M. Zamfirescu, V.I. Popa, M. Sebastian, abordează tot mai deschis problema relației dintre teatru și clasele sociale, articole și interviuri apărute în presă semnaleză necesitatea contopirii organice a teatrului cu masele de muncitori, a pătrunderii acestuia la sate; aceasta ca o reacție împotriva tendințelor de comercializare proprii societății burgheze, ca o condiție indispensabilă împlinirii misiunii sale educative și cetățenești cu care-l învestiseră ctitorii din veacul precedent. Din multe intervenții net antiburgheze reținem, pentru exemplificare, una apărută în *Șantier* sub semnătura lui Sandu Eliad: « Teatrul aservit bunăvoinței capitaliste (...) a trebuit să se plece și intereselor acestei lumi, să uite, să neglijeze lumea de altă sensibilitate, de alte preocupări, a proletariatului și intelectualilor, și să-i slujească doar pe cei care-l întrețin »⁷.

Liviu Rebreanu este de părere că difuzarea teatrului și a culturii teatrale în mediul rural reprezintă un deziderat pe cât de justificat, pe atât de puțin anevoios de împlinit, întrucât spectatorul-țăran este atent și receptiv în primul rînd la text, adică la ceea ce constituie esența, și în subsidiar la înveșmîntarea scenică a acestuia: « Țăranul primește cu dragă inimă un decor à la Shakespeare, cu condiția să audă lucruri care să-l intereseze. Și-l interesează mai mult omul decît cadrul »⁸. În susținerea ideii teatrului sătesc, Liviu Rebreanu se întîlnește cu Victor Ion Popa, cu Corneliu Moldovanu și cu alți oameni de teatru ai epocii.

În intenția de a extinde și a întări controlul statului asupra spectacolelor, o lege apărută în 1926 oferă teatrelor particulare posibilitatea obținerii unor subvenții, cu condiția ca acestea să sprijine substanțial dramaturgia națională. În același scop, legea stipulează obligativitatea creșterii numărului de autori dramatici în comitetele de lectură, autorilor asigurîndu-li-se astfel cadrul în care să-și exprime mai energic punctul de vedere și să direcționeze în sensul dorit repertoriul.

În 1930 se încearcă un nou sistem de organizare și conducere a activității teatrale, prin trecerea teatrelor naționale și a celor de operă din regim de instituții subvenționate în regim de instituții cu regie autonomă. Conform noii legi, actorii sînt angajați, remunerați, promovați dintr-o categorie în alta pe baza unor foi calificative, în care se consemnează, cel puțin de trei ori pe stagiune, aprecieri asupra activității artistice și asupra calității acesteia. Un *comitet central de lectură* — organism nou creat — are misiunea să reglementeze, potrivit aceleiași legi, problema repertoriului, alcătuiind un *repertoriu general* orientativ și recomandînd fiecărei regii sau concesiuni cîte două piese românești noi pentru fiecare stagiune⁹. După cîțiva ani, actorii teatrelor naționale din București și Iași, amenințați de spectrul nesiguranței zilei de mîine, cer autorităților elaborarea altei legislații, care să aibă la bază legea din 1926 și care să asigure: « 1. Revenirea la cele șase grade de artiști; 2. Abolirea actualelor contracte; 3. Stabilitatea după un termen de zece ani serviți în Teatrul Național »¹⁰.

Unele noutăți aduce și legea din 1937, care întărește rolul *comitetului de direcție*, investindu-l cu atribuții efective în conducerea teatrului. Din comitetul de direcție fac parte directorul, administratorul, primarul municipiului, o personalitate culturală marcantă, un jurist, doi actori și un critic teatral. Conform acestei legi, teatrele urmează să reprezinte cu precădere piese originale vechi sau noi și piese din *repertoriul permanent*; noțiunea *repertoriu permanent* exista și circula de multă vreme în limbajul teatral, de data aceasta însă ea este folosită cu un sens special: pentru ca să fie inclusă în repertoriul permanent, o piesă trebuia să aibă minimum zece ani vechime, iar în timpul acesta să fi cunoscut succese temeinice de-a lungul a cel puțin trei stagii.

Sindicatele profesionale se înmulțesc și se diversifică, ajungîndu-se ca în deceniul 1930—1940 să existe: Sindicatul artiștilor lirici și dramatice, Sindicatul artiștilor instrumen-

⁷ *Șantier*, București, 1925, octombrie, nr. 2.

⁸ *Sburătorul*, București, 1919, iulie 19.

⁹ Arhivele Statului, București, Fond Ministerul Muncii,

Sănătății și Ocrotirilor Sociale, dosar 19/1930, f.16-37.

¹⁰ Arhivele Statului, București, Fond Departamentul Artelor dosar 10/1935, f.80.

tiști, Sindicatul directorilor proprietari de teatru, music-hall și localuri cu spectacole, Sindicatul artelor frumoase (pentru artiștii plastici). Din 1923, reprezentanții Sindicatului actorilor maghiari din Cluj hotărâseră dizolvarea sindicatului lor și fuzionarea cu Sindicatul artiștilor lirici și dramatici din București ¹¹. În fruntea sindicatului actorilor s-au aflat maeștri ai scenei ca Ion Manolescu, Maria Filotti și alții.

În 1923 se votează legea prin care se recunoaște calitatea de persoană morală și juridică Societății autorilor dramatici români, organizație ce întrunea obștea scriitorilor legați de teatru și urmărea «răspîndirea literaturii dramatice originale» ¹². Președinte al Societății în 1923 este ales Caton Theodorian, vicepreședinte Vasilescu Al. Jean, iar secretar V.I. Popa.

O sumedenie de trupe — unele oficiale, altele particulare, unele de lungă existență, altele ocazionale — brăzdează țara-n lung și-n lat, beneficiind de înlesniri materiale, de reduceri ori scutiri de taxe atunci cînd își stabilesc itinerarele în Transilvania, Bucovina, Banat. Multe dintre aceste formații au în frunte actori de prestigiu ca Maria Ventura, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Manolescu, Elvira Popescu, Ion Iancovescu, Mișu Fotino, Maria Filotti; unele sînt alcătuite din actori de mîna a doua, chiar cînd pornesc în turneu sub egida *Ligii culturale* a lui Nicolae Iorga (de exemplu Ion Armășescu, Lucia Calomeri); în componența altora intră însă actori de mîna a treia, obscuri, dacă nu cumva dubioși, ceea ce-l face pe inspectorul teatrelor, Ion Manolescu, să vadă în asemenea trupe mai degrabă o primejdie artistică, un virus în procesul de formare a gustului publicului decît vreun folos civic, estetic, moral.

O intensă și febrilă activitate de turneu desfășoară, concomitent, trupele maghiare, germane, evreiești, care joacă în Transilvania, Banat, Bucovina. Atitudinea unor demnitari, a unor cărturari români față de ansamblurile teatrale ale naționalităților conlocuitoare a fost uneori îngăduitoare. Climatului acesta favorabil dezvoltării artelor și teatrului pentru întreaga populație din România nu durează însă prea mult; pe măsură ce ne apropiem de perioada dictaturii carlisto-antonesciene și a furiei legionare, trupele și artiștii de altă naționalitate ajung ținta unor manifestări naționaliste, a unor dureroase persecuții rasiale.

Într-o măsură sensibil mai mare decît în trecut se propagă ecouri despre teatrul românesc peste hotare și crește atenția acordată actorilor, dramaturgilor, oamenilor de teatru din România de către unele cercuri din străinătate. În 1922, ambasada Bulgariei cere Ministerului nostru de Externe relații privind organizarea, controlul activității, legislația în domeniul teatrului, cinematografului, artelor plastice, literelor, muzicii; în același an, legația Serbiei la București solicită partituri muzicale românești pentru fanfare și muzici militare spre a fi interpretate în Serbia; în 1928 societatea austriacă *Literarische Bühne* roagă să i se trimită avizul asupra pieselor unor tineri autori români care ar putea fi reprezentate la Viena; în 1942 Teatrul «Guf» din Padova îl roagă pe Liviu Rebreanu să-i recomande o piesă românească într-un act pentru a fi jucată în Italia; este recomandată lucrarea lui V.Al. Jean, *Ce știe satul*. Oameni de teatru români dintre cei mai cunoscuți — ca Ion Marin Sadoveanu, Corneliu Moldovanu, Maria Filotti și alții — participă la reuniuni și congrese internaționale teatrale. În 1931 ia ființă Uniunea română a Societății universale de teatru. Schimbul acesta de idei și opere, solicitarea de informații și de date privind experiența românească ilustrează procesul de afirmare tot mai stăruitoare a teatrului nostru în opinia teatrală europeană.

Astfel se înfățișează, foarte sumar schițat, tabloul înnoirilor pe plan administrativ, organizatoric și legislativ petrecute în viața teatrală românească interbelică. Unele dintre ele se află sub semnul plus, sub semnul căutărilor inteligente, sincere, de bună-credință; altele trebuie așezate sub semnul negației. Înnoirea este, în orice caz, simțită ca o cerință, ca un imperativ, ca un comandament al epocii, imposibil de neglijat sau de ocolit: «Teatrul

¹¹ Arhivele Statului București, Fond Direcția artelor, dosar 825/1923, f. 24.

¹² Arhivele Statului București, Fond Direcția artelor, dosar 840/1923, f. 18.

nu îngăduie probleme vechi, soluționări vechi și tipare. Numai problema veșnică, în haină contemporană, poate deștepta un interes rodnic »¹³, era de părere profesoara Alice Voinescu.

Un ultim capitol, căruia i s-ar putea consacra serioase și pasionante studii, îl reprezintă teatrul de amatori. Adunați în grupări obediente la glasul oficialităților sau în grupări de frondă, amatorii îndrăzneau uneori ceea ce nu îndrăzneau formațiile profesioniste, aducând în peisajul teatral o notă aparte, de curaj și candoare, un impuls de dinamism și prefigurând viitorul imediat al teatrului. În legătură cu vocația artistică a poporului nostru, cu activitatea cercurilor de amatori, tot mai numeroase și mai pline de personalitate, Victor Ion Popa scria în plin război, în 1943: « Dar aici ne aflăm în fața unui proces de răsturnare totală a stărilor teatrale românești. Duhul care se naște acum prin toată această creație nouă și proaspătă, strâns lipită de sensibilitatea noastră primară, va dicta, fără nici o îndoială, căile de mîine ale scenei românești »¹⁴. Nu ne mai rămîne să observăm decît faptul că entuziastul om de teatru era un proroc inspirat.

R É S U M É

Dans le processus de redressement matériel et spirituel qui suivit après la première guerre mondiale, le théâtre a eu la noble mission de reconquérir le public, d'encourager la dramaturgie originale, de déclencher des innovations dans l'art du spectacle, de renouveler la pensée théâtrale. Dans ce but, un changement de la conception administrative et organisatrice qui gouvernait le mouvement théâtral roumain s'avéra plus que nécessaire. L'auteur relève justement cette tendance novatrice au point de vue de la législation, des relations entre l'Etat et les théâtres, entre les troupes officielles et celles particulières, etc. Il insiste, par exemple, sur les aspects qui sont propres au mouvement théâtral de la Roumanie de l'entre-deux-guerres: l'apparition de nouveaux théâtres nationaux, la fondation de la Société des auteurs dramatiques et des Syndicats des artistes, la multiplication des compagnies particulières — souvent prestigieuses —, l'affirmation de l'institution théâtrale roumaine dans l'opinion européenne. La nouvelle structure, qui a gardé également quelques formes anciennes (par exemple, la Société dramatique des acteurs fondée en 1877), détermina un substantiel développement qualitatif de la création théâtrale dans tous ses compartiments: dramaturgie, mise en scène, scénographie, art de l'acteur, esthétique.

¹³ Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 11.

¹⁴ *Almanahul teatrului românesc*, București, 1943, p. 85.

ECOURI ALE EXPRESIONISMULUI ÎN TEATRUL ROMÂNESC INTERBELIC *

MIRCEA MANCAȘ

R ar s-ar putea întâlni în istoria noastră contemporană o perioadă mai controversată pe plan artistic și ideologic ca anii care separă cele două războaie mondiale. O epocă de contradicții ilustrând din plin o acută tendință de mutații social-economice, cu reflexul ei cultural ca expresie a unei incontestabile necesități de înnoire, în care politicul apare ca pivot al perspectivei de inovație și fundament al iminentelor prefaceri impuse de structura economică a societății; o epocă caracterizată printr-o efervescență revoluționară, prin închegarea nucleelor care urmau să aducă, la sfârșitul celui de-al doilea război mondial, premisele eficiente ale culturii socialiste de mase.

Aria manifestărilor culturale în diversitatea ei cuprindea cele mai variate și temerare experiențe în literatură și artă. Ideea înnoirilor revoluționare și a progresului social își prelungea ecoul veacului trecut în insatiabila sete de asimilare a valorilor culturii europene. O serie de curenți și direcții artistice, din care teatrul nu putea fi absent, se afirmau pe planurile cele mai variate. Avangarda cu manifestările ei protestatare, mișcarea dadaistă și apoi suprarealismul, cu o aparență ambiguă și evazionistă, reprezentau o frondă care a marcat un moment de revoltă anarhică pe plan artistic — nu arareori alunecând în domeniul iraționalului și al automatismului. La rîndul său, futurismul, cu totala negație a datelor tradiționale și orgolioasa lui tendință dominatoare, cu stigmatul epocii mașinismului și seducția tehnicismului valorificat de Cangiullo, Ballo sau Prampolini în scenografie, ca și reprezentanții teatrului constructivist cu aceeași bază inițială (Mayerhold, Vahtangov, Tairov), ofereau tentativa unei seducătoare transformări a tehnicii împotriva vestigiilor unei arte scenice anchilozate în vechi tipare anacronice. Experiențele lui A. Artaud la Teatrul « Alfred Jarry » — ca și ideile sale de totală refontă a teatrului modern, prin redarea esenței mistice specifice fenomenului teatral originar — alimentau o stranie fomentare în spiritul oamenilor de teatru. Dar dintre toate curențele artistice ale epocii, afirmate în cele mai diferite domenii ale artei — în plastică ca și în muzică și teatru —, « expresionismul » aducea întreaga pondere a unei filozofii și lungi experiențe în cîmpul dramaturgiei și spectacolului. Premergător al neorealismului brechtian din perioada predecesoare teoretizării « teatrului epic », el exprima o revoltă pe plan etic și social, coborînd în straturile profunde ale sufletului omenesc, revoluționînd structura și conținutul dramaturgiei clasice și romantice. Psihologia visului liberator (Strindberg și Sorge), tematica protestului social împotriva dezumanizării prin critica familiei și a societății burgheze (W. von Hasenclever, A. Strindberg, Georg Kaiser), eliberarea sufletului uman de psihologia convențională pe linia unui umanitarism de esență

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de

Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2–3 martie 1971.

mistică (Fr. Werfel, Unruh), ca și scenariile « extatice » și « dansurile morții », deschideau calea utopiilor și misterele înrudite cu panteismul dionisiac.

Sfărîmînd structurile dramatice tradiționale și apelînd la mari tablouri simbolice, în care omul apare ca expresia tipică a unor stări categoriale, cu o semnificație simbolică și neindividualizată, expresionismul deschidea în artă o epocă de zguduitoare mărturii ale suferinței mute, surdei desperări și tragicului existenței. Cu Wedekind și Strindberg—precursorii—, cu Georg Kaiser, al cărui lirism și fantezie tindea la o apologie a umanității, cu Franz Werfel, creator al unui tragic nou rezultat din lupta interioară dintre spirit și senzualitate, cu Fr. von Unruh, al cărui teatru a putut fi definit ca un « strigăt liric de libertate », cu Hugo von Hofmannsthal — dramaturgi reprezentativi; cu G. Fuchs, Fr. Erle, Max Reinhardt sau Karl Heinz Martin — teoreticieni și regizori remarcabili —, expresionismul înregistra un moment de extindere a artei spre ultimele limite de comunicabilitate.

★

Curent de largă audiență artistică și autentică dezvăluire a psihicului uman, explorînd zonele nepătrunse și neclare ale instinctului și înconștientului, în scop de a reda « expresia adîncii impresii interioare » (după formula inedită a lui Kandinsky), expresionismul a pătruns în cultura românească pe căi diferite: presa și cronica spectacolelor, discuțiile teoretice și comentariile estetico-filozofice asupra operei dramaturgilor expresioniști, influența sporadică în creația literară și arta spectacolului.

Ecourile din teatrul precursorilor expresionismului au intrat în publicistica românească o dată cu prima reprezentație a piesei lui Wedekind: *Erdgeist* (*Duhul pămîntului*) — jucată în 1917 de către Marioara Voiculescu la « Teatrul modern » cu concursul unei trupe, din care făceau parte actorii P. Sturza, G. Storin, Al. Mihalescu ș.a. —, sub titlul *Șarpele*, spectacol care a trezit interesul cercurilor artistice ale timpului. Dramaturgul A. de Herz o considera în revista-program *Scena*¹ ca un « moment important în viața culturală a țării », pentru ca să se recunoască autorului darul de « a răscoli sufletele într-un zbucium copleșitor », spectatorii fiind « zguduiți și mișcați de adîncurile aduse la suprafață de dialogul nou, uimitor, bizar și extrem de expresiv »². Cîteva luni mai tîrziu, același cronicar dramatic aducea un ultim omagiu memoriei, talentului și operei lui Wedekind, relevînd ineditul și profunzimea intuiției sale artistice în necrologul semnat la moartea acestuia³.

Teatrul lui Wedekind va reveni curînd în repertoriu. În 1923, Soare Z. Soare, discipol și admirator al lui Max Reinhardt, montează într-un decor sugestiv, stilizat, cu concursul pictorului scenograf Tr. Cornescu și al unui remarcabil mănunchi de artiști (M. Voiculescu, G. Ciprian, R. Bulfinski, V. Valentineanu, I. Morțun, Natașa Alexandra etc.), un spectacol ce îmbină cele două piese ale lui Wedekind: *Erdgeist* și *Die Büchse der Pandora* (*Cutia Pandorei*) sub titlul eroinei principale, *Lulu*. E drama femeii care — stăpînită de o cinică indiferență față de iubirea curată, pe care nu o poate atinge — acumulează o ură violentă față de sexul opus, reflex al unui traumatism din anii copilăriei. Nimic nu poate opri degrișul personajului, înșelat în așteptările lui de a descoperi în dragoste o stăpînire caldă și umanizantă. Degradată continuu, coborînd treptele perversiunii fizice și morale, ea devine fermentul distrugerii celor ce se apropie de ea, marcînd o involuție a instinctului sexual, manifestat în forme de dezagregare a ființei umane a eroinei.

Un moment deosebit îl constituie pentru documentarea lumii artistice și a publicului teatral consemnarea valorilor spectacolului și prezentarea personalităților teatrului expresionist în revista *Teatrul*, editată de regizorul Soare, cu concursul cîtorva scriitori români (Victor Eftimiu, I.M. Sadoveanu, N. Davidescu, Ion Teodorescu ș.a.) și al colaboratorilor străini: actorul Paul Wegener, regizorul Karl Heinz Martin cu articolele sale (*Actorul, Asupra*

¹ *Scena*, I, nr. 64, 29 noiembrie 1917.

² *Scena*, I, nr. 65, 30 noiembrie 1917.

³ *Scena*, II, nr. 67, 13 martie 1918.

decorului expresionist, *Teatrul și sala*) și Fr. Csokor (*Expresionismul ca problemă regizorală*)⁴. Wedekind era, în concepția vremii, prototipul «dramaticului politic», aria «politicului» fiind extinsă la orice problemă de viață colectivă.

Dramaturg apreciat, admirat sau contestat rînd pe rînd, A. Strindberg s-a bucurat de sufragiile spectatorului român și și-a lăsat amprenta asupra concepției dramatice a unor tineri scriitori sau oameni de teatru încă de la primele reprezentații. Cariera *Domnișoarei Iulia* a fost inegală și oscilantă. Pusă în scenă la Teatrul Național din București în 1921, ea va dispărea din repertoriu pînă în 1926, cînd va fi reprezentată la Cluj în regia lui St. Braborescu. Din nou la București, va fi reprezentată, împreună cu piesa *Camarazii* la teatrul particular «I.L. Caragiale», în interpretarea artistei Dida Solomon-Calimachi. Între timp, la Teatrul companiei Bulandra-Manolescu-Maximilian-Storin, regizorul Karl H. Martin, angajat a da cîteva spectacole în februarie-martie 1922, va monta — în cel mai ortodox spirit expresionist — piesele *Pelicanul* și *Beția*. Și, cu toată linia sugerării directe și copleșitoare a decorului, care l-a făcut pe Paul Gusty să exclame: «prea mult teatru» — înțelegînd prin aceasta desigur artificialul regiei — și să fie primită cu rezerve de actori, această experiență a contribuit incontestabil la extinderea cunoașterii teatrului lui Strindberg în această direcție. În fine, în 1927, dramaturgul va fi prezent pe scena aceluiași teatru cu piesa *Tatăl*, succes realizat prin moderarea procedeelelor expresioniste și o infuzie de autentic realism psihologic, în interpretarea principalelor roluri de către Ion Manolescu și Nora Piacentini.

Seria reprezentațiilor cu unele opere ale teatrului expresionist continuă din inițiativa și în viziunea lui V.I. Popa, în stagiunea anilor 1928—1929. Primul dramaturg jucat, Hugo von Hofmannsthal, nu se revendica drept exponent al teatrului expresionist, dar refugiul lui în lumea imaginară, ca și apelul la mister îl apropia de această dramaturgie. El fusese pentru întâia dată cunoscut în țară cu piesa *Electra*, pusă în scenă de Victor Bumbești la Naționalul din capitală, în 1922. Victor Ion Popa, regizor de adînci rezonanțe psihice și inedită valorificare artistică, accentuează latura esențială — atmosfera de mister medieval — sensibilă în *Jedermann* (*Oricine*). Cu structura ei tipologică (muzicanți, musafiri, fete tinere — nr. 1, 2, 3), cu personaje simbolice (*Vocea lui Dumnezeu*, *Solul morții*, *Maimon*, *Oricine*, *Opera vieții*, *Creația*), piesa lui Hofmannsthal rămînea încă într-o lume vag definită, pe care regizorul o convertea concret într-o parabolă originară, impregnată de nevoia de salvare a eroului, de calmul senin cu care primește moartea într-un final faustian.

Cea dintîi operă din dramaturgia expresionistă reprezentată la același teatru a fost piesa lui Georg Kaiser: *Colportaj*, al cărei autor suferise puternica influență a lui Wedekind. Cu afirmarea vitalității instinctive, feroce și uneori excesivă, dar totodată cu o compasiune față de cei constrînși la o rezistență împotriva propriei lor naturi (*Die jüdische Witwe—Juditha*) sau doborîți de o fatalitate ostilă (*Nebeneinander*, *Kehler*), teatrul lui Kaiser trecea de la drama socială cu tendințe la drama alegorică cu eroi simbolici și anonimi, îmbinînd grotescul cu mișcarea lirică (*Europa*), beția senzualității, exprimată în multiple efecte dramatice. În *Colportaj* se simte mai puțin prezența lirismului și o anumită receptivitate psihologică la intervenția destinului, deși mesajul apropierei între oameni de condiție socială deosebită e sugerat pe parcursul acțiunii dramatice.

Mai înclinat către simbolurile expresive cu corolarul lor scenic inevitabil în spectacolul expresionist, Frantz Werfel a reținut și el atenția lui V.I. Popa. Dramaturgia sa reflectă tragedia omului modern sfîșiat de opoziția dintre viziunea lui cosmică și magia seducătoare a simțurilor. Construind acel personaj în cadrul unui «joc magic»: «omul-ogîndă» (*Spiegel-Mensch*), ce exprimă contradicția dintre «divin» și «terestru», el ajunge la folosirea excesivă a simbolurilor, la un abuz de extaz, fără a pierde însă din vedere perspectiva unei etici umanitariste, în care omul — ridicat dincolo de convențiile sociale — e o ființă eliberată, puternică, independentă. Despre piesa sa: *Cîntecul țapului* (traducere de Lia Hîrsu), indicată pentru a fi reprezentată în stagiunea 1928—1929, nu avem însă date concludente.

⁴ *Teatrul*, I, nr. 1—5, 1923.

În presa și publicistica românească din acei ani, ecourile dramei și tehnicii artei scenice expresioniste se fac simțite cu un efort de înțelegere și exegeză teoretică. După un studiu semnat de Isaiia Răcăciuni în *Clipa* ⁵, în care e relevată complexitatea personalității lui Wedekind, Lucian Blaga va fi primul teoretician și dramaturg, care va încerca o explicare pe planul filozofiei culturii, o motivare a explorării psihologice a esenței lui artistice.

În *Filozofia stilului* ⁶, el oferă un spațiu întins confruntării dintre expresionism și alte curente artistice, apelînd la precizări din domeniul esteticii și filozofiei (conceptul « culturii » la W. Worringer, « Einfühlung » din gîndirea lui Konrad Lange, Lipps și Volkelt sau noțiunea de « Erlebniss » — trăire, penetrație în esența fenomenelor psihice). Cu analogii în pictură (Van Gogh: « opera lui e expresia unei adînci mișcări sufletești ») ⁷, cu caracterizarea de înnoitori acordată lui Strindberg și Wedekind și motivată de efortul lor de a reda « esențialul firii omenеști » (« animalitatea, glasul crud, impersonal al instinctului »), Blaga explică valoarea « teatrului nou », în care încadrează momente variate din dramaturgia lui G. Kaiser, B. Shaw, Pirandello sau Paul Claudel și unde « personajele sînt de obicei ireal crescute, de proporții halucinante » ⁸. În *Fețele unui veac* se întrevăd justificarea și o parțială adeziune a dramaturgului român la principiile artei expresioniste. Referindu-se la piesele lui G. Kaiser, lipsite de detaliu « anecdotic », el va sublinia că aceste drame « desfășoară acțiuni, care culminează în conflicte de idei-forțe . . . Personajele se configurează contrapunctic și sînt împinse spre fapte de demonia energiilor dezlănțuite . . . Deznodămîntul pieselor e adesea « vizionar » și deschide perspectiva unei vieți mai înalte » ⁹. Blaga subliniază sensul de artă a esențelor, prin care se definește expresionismul, pe linia preferinței sale pentru psihologia abisală, descoperind în drama expresionistă o demnă continuitate a « romanticului » nedegradat, căci ea « obține o creștere a conștiinței, ridicarea ființei umane pe plan de esențe ».

În critica și istoria literaturii dramatice române, expresionismul german a constituit obiectul unor variate precizări teoretice.

Cea dintîi conturare a acestui curent e cuprinsă în lucrarea lui Ion Singiorgiu, profesor, literat și istoric literar: *Cercetări critice* ¹⁰, în care afirmarea expresionismului e pusă în legătură cu momentul dizolvării naturalismului, cu tendința de primenire a limbii literare. Filiația lui cu filozofia lui Fr. Nietzsche (prezența « misterului ») și H. Bergson (teoria « elanului vital »), ca și înrudirea de substanță cu *libido*-ul psihanalizei lui Freud sînt evidente în lucrările sale.

În același timp, studiul lui Victor Iancu, intitulat *Wedekind, precursor al expresionismului dramatic* ¹¹, citînd pe Arth. Kutscher, îl consideră pe Wedekind drept « adept patetic al moralei », crainic al veacului al XX-lea, îndrăgostit de artă, dar prin esență moralist. Dramaturgul — după opinia criticului — a urmărit să dramatizeze tendințele tipice și originare din om, sacrificînd realitatea în avantajul ideii, esenței, moirei.

Wedekind rămîne astfel scriitorul ce polarizează interesul cercetătorilor literari. În acest sens e util a menționa cîteva caracterizări penetrante și obiective din lucrarea *Aspecte din teatrul contemporan* de Alice Voinescu, autor care vede în opera dramaturgului « strădania duhului de a se deștepta sub formă de pornire instinctivă din somnul adînc al materiei » ¹², pentru a ajunge la celebrarea « izbînzii actului spiritual » în teatrul lui Paul Claudel. Wedekind indică drumul elanului vieții spre spiritualitate, umanizarea din adîncuri a ființei omenеști, întregirea valorilor morale cu puterile vitale pentru consolidarea și înnobilarea culturii. Prin personajele sale, « spiritualitatea modernă s-a realizat preînnoită și întregită cu un registru subteran al cărui întuneric insondabil tăinuiește puterea nesfîrșită a vieții » ¹³.

Astfel, teoria artistică și ecourile teatrului expresionist au pătruns în cultura românească, aducînd o tehnică inedită și un sentiment de eliberare a omului pe plan psihologic,

⁵ *Clipa*, II, nr. 56, 57, 1924.

⁶ L. Blaga, *Filozofia stilului*, București, 1924.

⁷ Idem, *Fețele unui veac*, în *Zări și etape*, 1968, p. 130.

⁸ *Ibidem*, p. 137.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ion Singiorgiu, *Cercetări critice*, București, 1923, p.

90 și urm.

¹¹ *Revista Fundațiilor*, V, 1938, nr. 2, p. 360—377.

¹² Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan*, București, 1941, p. 9 și urm.

¹³ *Ibidem*.

cu toată surda desperare care se întâlnea uneori (la Borlach, Ivan Goll, pe alocuri la Ernst Toller). Un aer de universalitate și veșnicie caracteriza ideile și sentimentele personajelor, conflictele dramatice lipsite de o cauzalitate sau explicație social-istorică, ce se grefau — incontestabil legate de speculații protestatare — pe o canava mistică și simbolică în drama expresionistă.

★

Dacă încercăm să detectăm influența directă a expresionismului în dramaturgia românească a epocii, nu vom putea descoperi similitudini de substanță în motivarea conflictului dramatic sau în accentuarea fondului psihic în afirmarea caracterului uman. Este adevărat că oameni de litere și artă români (Liviu Rebreanu, Ion Marin Sadoveanu, L. Blaga, A.I. Maican, I. Sava) au găsit în esența concepției expresioniste un mijloc de a pătrunde și înțelege valorile esențiale în teatru. În « mistere », în « violența apocaliptică » a predicatorilor acestui curent — de la Shickelée la Werfel — au intuit ei atmosfera în măsură a trezi atenția asupra aspectelor destinului tragic al omului în lumea capitalistă.

Elemente ale dramei expresioniste întâlnim și la G.M. Zamfirescu. În sumbra atmosferă de degradare și viciu din « mahalaua veseliei », tipurile au caractere demonstrative și poartă denumiri simbolice expresive. Tragica gravitate a situațiilor în viață e prezentă în atitudinea personajelor și sugerată categorial prin numele lor: « Cerșetorul », « Omul necăjit », « Haimanaua », « Orbul » (cu sens demonstrativ), « Pacoste » etc.

Dincolo de aceste procedee de compoziție a dramei, care frizează tehnica construcției expresioniste, au existat și unele încercări dramatice, ce redau cadrul spiritual, climatul și ambianța acestei dramaturgii.

Molima lui I.M. Sadoveanu e o piesă de atmosferă întunecată, în care relațiile dintre personaje se resimt de prezența unor date ereditare, de un destin atavic cu implicații de complex freudian, ce nu depinde de acțiunea și voința omului, ci apasă asupra lui ca un blestem implacabil și fatal. În *Masca* lui Ion Singiorgiu (1922), teoretician și adept literar al expresionismului, modernismul frapant în poezie capătă în piesele sale o tentă de simulacru expresionist, ce implică satira și grotescul grefat pe idei și teorii arbitrare. Dacă în *Femeia cu două suflete*, drama cu sfârșit tragic a eroinei e întrucîtva justificată de oscilația ei între două iubiri intens concurente, în *Masca* e construită pe necesitatea ipocriziei și minciunii ca indispensabilă condiție spre a asigura fericirea. Dar « jocul » nu atinge esențele, nu coboară în adîncimi, ci apare ca un act artificial, simplă adaptare la nevoia de autoiluzionare și pseudo-încredere reciprocă în oameni.

Pe aceeași linie se situează — cu palide resurse creatoare — prozatorul Isaiia Răcăciuni, autor al romanelor de indiscreții erotice *Mîl* (1934) și *Paradisul uitat* (1936), care urmărește a crea, prin colaborări asidue la publicația *Clipa* (1924), o direcție favorabilă teatrului expresionist. Piesa sa *Trei cruci* — « apocalips » în 9 tablouri (1932), dramă modernistă cu simboluri și elemente extatice, cu o grăbită evoluție a acțiunii, are trăsăturile structurii expresioniste. O sumbră și apăsătoare predestinare, o încercare de înălțare spirituală cu fisuri de instinct agresiv, dar și de jertfă consimțită, caracterizează momentele dramatice ale personajului principal, înconjurat de tipuri nedefinite (« internul », « sora », « paralipticul », « dansatoarea », « cocota » « bețivul » etc.) sau cu o dublă semnificație (« diavolul »), în care ideea salvării se îmbină cu grotescul și destinul tragic, făcînd din piesa lui Isaiia Răcăciuni o încercare incertă de încetățenire a creației expresioniste, cu traumatismele și explorările sale în straturile indefinibile ale psihicului, în dramaturgia originală a epocii. Amintim, în fine, și « schițele dramatice » ale lui C. Tavernier (*Prietenii*, *Visătorul*), publicate întîi în *Clipa* ¹⁴, ca și tabloul expresionist *Om din Iscariot* de Isaiia Răcăciuni ¹⁵.

Dar cel care a resimțit și a asimilat cu forța talentului original parte din mijloacele de exprimare expresionistă, în opera căruia se pot sesiza elementele « misterului » primar al vieții spirituale, rămîne, credem, tot L. Blaga. În dramaturgia sa regăsim datele existenței omului ca forță a spiritului ce depășește contingentele istorice, dar și elementele simțului tragic contemporan. Autorul renunță la conturarea și cunoașterea detaliată a individualității

¹⁴ *Clipa*, II, 1924, nr. 57.

¹⁵ *Clipa*, II, 1924, nr. 46.

și, fără a o reduce la expresia nudă din teatrul lui S. Beckett, de exemplu, păstrează o comunicare cu esențialitatea umană inezisabilă, anistorică, abisală.

Recunoaștem în opera lui Blaga nu numai afinitatea cu teatrul expresionist, dar și unele elemente din filozofia înrudită cu el a intuiționismului bergsonian sau a vitalismului, pe care *Lebensphilosophie* l-a propovăduit cu virtuozitate. Mai mult: în *Zamolxe* pătrunde un fond comun cugetării de la sfârșitul secolului trecut (Nietzsche și Wagner au concretizat acea fază finală a religiei, caracterizată prin « amurgul zeilor » (*Götterdämmerung*), când oamenii nu mai cred în zei, iar « templul » devine « minciuna cu stâlpi de piatră ». Zamolxe sfărmă statuia ce-l transformă în zeu, predicând religia vie, nu acele practici despuiate de fondul ei originar. Panteismul, contopirea divinitate-natură, e un dat specific expresionist: identificarea spirit-esență a umanității, regăsirea izvorului inițial. Inspirat din această concepție, poetul susține reîntoarcerea la sursele vitale ale mitului popular, datoria de a înnoi coeziunea spirituală a credințelor ancestrale, abandonînd formele pietrificate ale cunoașterii raționale. Personajele sînt tipuri esențiale: Zamolxe, aureolat de jertfa finală, Magul — personificarea puterii lumești; Marele Orb — spiritul suprem, divinitate-esență a vieții. Coloritul verde indicat în piesă e destinat a servi impresia de plenitudine a vieții vechiului dac, care nu trăiește, ci « se trăiește », participînd la ființa panteistică a naturii-divinitate. Și în *Tulburarea apelor*, înfruntarea spirit-natură, opoziția dintre Popa și Nona — întrupare diabolică (« fiica pămîntului ») — readuce în prim plan confruntarea dintre esență și determinarea istorică din unele drame expresioniste. La Blaga se resimte însă efortul de explicare a modului « organic » de viață a comunității naționale românești pe plan istoric. Dar — conform «esențializării» expresioniste — drama încheie în ea procesul de sublimare a existenței istorice-sociale pe planul imaginației și al spiritualității. Mitul pătrunde astfel în creația poetică cultă.

★

În confruntarea ideilor artistice din perioada interbelică, ecoul ideilor teoretice și activității regizorale ale lui Appia și Bragaglia, Craig, Stanislavski, J. Copeau ș.a. a ocazionat variate experiențe artistice în scopul perfecționării mijloacelor de valorificare a artei teatrale și a expresiei autentice. Unele procedee expresioniste s-au afirmat și în regia românească din această perioadă. Amintim aici experiențele lui Soare Z. Soare, elev și admirator al lui Reinhardt, cu acea magie a decorului destinată a exprima concret și poetic stările psihice de natură profund structurală în manifestările dramei umane. Dar încă mai caracteristică îmi apare, sub acest raport, activitatea lui A.I. Maican și Ion Sava.

Influențat de Leopold Jessner și Max Reinhardt, A.I. Maican a reținut din arta acestor mari regizori ideea valorificării elementelor scenografice în sprijinul exprimării psihicului uman în straturile lui insondabile. Ca și expresioniștii — dar mai străin de tendința abstracțizării, de sensurile mistice și simbolica lor excesivă —, el urmărea să descopere în interpretare « motivarea » actului scenic, să dea prin regia spectacolului un sens mai adînc și deplin destinului uman. Preluînd mijloace tehnice expresioniste, Maican le-a investit cu valori umanizante, le-a conceput în funcție de gîndirea și problematica omului. În *Azilul de noapte*, *Avarul*, *Minna von Barnhelm* sau *Faust*, unitatea dintre expresie, valoare etică, psihologia personajelor și ficțiune a subliniat reușita împletirii dintre tehnica artistică și autenticitatea personajelor. Modernitatea și ineditul au fost prezente în montarea originală a unor piese clasice. Astfel a fost conceput *Avarul* în planuri variate cu desfășurarea acțiunii în exterior, cu proiectarea imensei umbre a personajului dramatic pe fundalul decorului, ce aducea o accentuare de esență tragică a celebrului monolog, iar în *Minna von Barnhelm* a urmărit valorificarea motivelor de inspirație medievală: miracole, mistere — folosite pe scară întinsă de dramaturgii și regizorii expresioniști — și a utilizat tehnica scenei anacronice cu decorul prezentat simultan în compartimente speciale. Peste tot domină spiritul de invenție proprie pentru punerea în valoare a sensurilor operei dramatice și implicațiilor ei teoretico-artistice. Astfel, importanța decorului s-a accentuat, întărit de funcțiile teatrale la care era solicitat. Lumina, mișcarea au devenit — pe linia convingerii lui Appia — mijloace de exprimare plastică a stărilor interioare. Cultivînd o anumită

stare de dinamism în spectacol, Maican a contribuit la realizarea superioară a imaginii ce transmite mesajul piesei, expresivitatea rămânând totuși țelul principal al artei scenice. Fără a neglija valoarea interpretativă a actorului, el a urmărit o maximă exploatare a elementelor scenografice.

Desigur, nu e posibil a arăta în acest spațiu restrâns contribuția adusă de Ion Sava — spirit fervent, răscolitor și inventiv — regiei românești prin sublinierea grotescului ca element al tragicului, prin găsirea modalităților zguduitoare de exteriorizare a frământărilor sufletești — unul din procedeele specifice teatrului expresionist și, în fond, obiectivului esențial al dramei. Ea merită un studiu atent, care nu va putea întârzia. Amintim valoarea exploatării grotescului pirandellian (*Șase personaje în căutarea unui autor*), autenticitatea vieții în uriașul furnicar citadin, în care se petrec dramele cele mai degradante (*Orașul nostru* de Thornton Wilder, *Scene de stradă* de Elmer Rice), subtila sugerare a poeziei dramatice de nuanță mistică (*Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel) și marea încercare de a reda tragicul în elementele lui nealterate și sugestive, asemenea teatrului antic (*Macbeth* cu măști), în sensul artei scenice expresioniste. Transpunând, ca Reinhardt, spectacolul shakespearian în plin cadru natural, Sava a încercat și montarea tragediei *Neguțătorul din Veneția* în ambianța unui strand, decor natural specific pentru a sugera impresia cadrului maritim portuar al Veneției.

Îmbinând tragicul cu ironia și grotescul (trăsătură caracteristică și pentru imaginea caricaturală în plastică, pe care Sava a cultivat-o cu real talent), regizorul a încercat să redea teatrului demnitatea artei integratoare, capabilă a dezvălui izvorul spiritului uman degajat de falsele văluri cu care era acoperit uneori în societatea timpului său. Ca Artaud, el era convins că « teatralizarea » teatrului e necesară pentru a ridica spectacolul la temperatura înaltei combustii, care face posibilă comunicarea directă și spontană între sală și scenă, public și spectacol. Formula sa: « a trăi total, a te îndepărta de formele gândirii conceptuale, a crea imagini cu forță de șoc senzorial și dinamic » duce la o regenerare a operei în spectacol, descoperind și redând esența ideii prin forme directe și concrete.

Temerară și complexă, problema esenței teatrului, la care expresionismul și-a adus contribuția cu teoria și experiența sa artistică, alături de alte curente ale epocii, rămâne deschisă — obiect de dezbatere în lumina practicii teatrale contemporane.

R É S U M É

C'est par une vue d'ensemble sur l'évolution du mouvement théâtral de l'entre-deux-guerres que l'auteur tente de préciser certains échos et l'influence de l'expressionnisme dans le théâtre roumain de l'époque. Les grands traits de ce courant d'art — à son avis: la tendance à libérer l'esprit par le recours au psychisme primaire, la sourde protestation contre la vie conventionnelle dans la famille et la société bourgeoises du XX^e siècle, le tragique de l'existence et la force de l'instinct déchainé — sont en général aussi les traits caractéristiques de l'œuvre dramatique de Wedekind et de Strindberg, de G. Kaiser et Toller, Fr. Werfel, Unruh, etc.

Courant d'ample résonance, qui explore les zones interdites et mal éclairées de l'inconscient et de l'instinct, l'expressionnisme a pénétré dans le théâtre roumain par les chroniques dramatiques, par les discussions théoriques et les commentaires critiques sur des auteurs expressionnistes, enfin par les interférences dans la dramaturgie et l'art du spectacle.

Le représentation de *Erdegeist* de Fr. Wedekind (1917) marqua la présence de l'expressionnisme sur la scène roumaine, suivie de *M^{lle} Julie* et *Le père* de A. Strindberg et enfin des œuvres de Hofmannsthal (écrivain pas tout à fait expressionniste), de G. Kaiser et de Fr. Werfel (les dernières mises en scène en 1928 par V. I. Popa). Les commentaires de certains critiques et esthéticiens, parmi lesquels L. Blaga, philosophe et poète, Alice Voinescu, I. Singiorgiu, V. Iancu, donnent la juste mesure de l'appréciation de l'expressionnisme. Blaga remarque toujours que les drames expressionnistes culminent dans « des conflits d'idées-force », qui « classent l'être humain sur le plan des essences », tandis que les autres commentateurs relèvent surtout l'importance de l'œuvre de Wedekind pour le théâtre contemporain.

En ce qui concerne la portée de l'expressionnisme sur la dramaturgie roumaine, on peut toujours mentionner les noms de: I. M. Sadoveanu, I. Singiorgiu, Isaiia Răcăciuni et surtout de L. Blaga, dont la forte personnalité eut une réelle affinité avec ce grand courant littéraire, qui fût marqué par l'appel au psychisme originaire et à l'instinct, par l'identité de l'esprit avec « l'essence » de l'humanité, mais qui jouit d'une incomparable originalité en puisant aux grandes sources du mythe populaire roumain. Enfin, parmi les hommes de théâtre roumains, Soare Z. Soare et surtout A. I. Maican et I. Sava ont emprunté aux grands metteurs en scène impressionnistes (Leopold Jessner, Max Reinhardt, etc.) des idées et des procédés théâtraux et scénographiques dont ils surent tirer des valeurs artistiques humanisantes, d'une incontestable originalité.

EUGEN NICOARĂ

Incercăm aici să definim liniile directoare ale activității lui Camil Petrescu în calitate de teoretician al teatrului, urmărind contribuția sa în componentele definitorii ale fenomenului amintit: text, regie, interpretare actoricească, decor, public, critică.

Militînd pentru primatul textului, Camil Petrescu știe că menține deschisă o problemă de multă vreme pusă și probabil încă multă vreme irezolvabilă. « Dacă afirmăm că, în sensul obiectiv al spiritului de azi, în ordine istorică, primatul textului scris în teatru apare ca o condiție esențială, exprimăm un concept discutabil, totuși stabilim o bază reală, oricît de superficială, problematicei pe care ne-o propunem »¹. Dacă vom avea însă în vedere exigențele pe care Camil Petrescu le impunea textului dramatic, nu putem decît să subscriem la punctul de vedere al dramaturgului român. « . . . funcția textului în arta teatrului stă tocmai în aceea că el colectează momentele rodnice ale procesului de creație artistică, dă puțință unei selecții în actele spontane, respectă însuși caracterul original al spontaneității creatoare — adaptîndu-se neprevăzutului ei — fără să impună astfel ore precise de inspirație, de la 8,35 — 11,15 seara, să zicem »². Valoarea textului e determinată de universul uman dezvăluit și nu de ideile în sine prezentate. « Teatrul nu este și nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost menită pieirii. . . Întîmplările ideilor împărtășesc soarta ideilor. Se învechesc și se demodează. Unele într-o mie de ani, altele în cinci sute, multe într-un veac, cele mai multe în zece, dacă nu în doi ani pur și simplu. Nici o idee n-a rămas neclintită în viața omenirii. Și pe urmă, cîtă lume se interesează de întîmplările cu idei? Un cerc restrîns de pasionați. Deci un autor de piese « de idei » se mărginește de două ori: în ceea ce privește durata în timp și în ceea ce privește auditorul »³. Pentru a realiza însă o asemenea « întîmplare cu oameni », « . . . privirea autorului dramatic trebuie să fie mult mai amplă, ca să surprindă dinamica dialectică a vieții măcar, inteligența lui trebuie să fie în stare să rezolve ecuațiile complicate ale istoriei, să nu rămîie la sclipiri astmatice, sau la discursuri, fie și epatante, de vervă lirică, dar lipite cu pap între ele »⁴. Firesc, o lucrare dramatică bună « nu poate fi întemeiată pe indivizi în serie, ci axată pe personalități puternice, a căror vedere îmbrățișează zone pline de contraziceri. . . Tocmai din pricina acestei ample și deci dialectice reflectări a lumii în conștiință, personajele de dramă nu pot fi „caractere”, în înțelesul normal al teatrului. Și iată de ce Hamlet nu e un „caracter”. Un caracter

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2—3 martie 1971.

¹ Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Bucu-

rești, 1937, p. 28.

² *Ibidem*, p. 148.

³ Idem, *Teze și antiteze*, București, 1936, p. 330.

⁴ Idem, *Opinii și atitudini*, București, 1962, p. 508.

nu e în funcție de arta de cunoaștere, ci prezintă o forță unitară neinfluențabilă » ⁵. Personajele ar trebui să fie văzute « cu un ochi de mare artist și studiate așa cum obișnuia Ibsen să spuie că își studiază personagiile: din față, din profil și trei sferturi » ⁶. Două sînt condițiile esențiale ale artei superioare: a pune față în față personaje viabile, complexe ca structură și care să rezolve în mod firesc probleme de înaltă valoare intelectuală ⁷. Dramaturgul trebuie să dea dovadă de o totală imparțialitate față de eroii creați. « Personalitatea autorului nu apare niciodată în lucrări artistice atunci cînd, ca un părinte mărginit, favorizează vreun copil, persecutînd pe celălalt. Atitudinea autorului se vede totdeauna suficient din felul cum și-a ales subiectul, din micile detalii risipite conștient pretutindeni, din intensitatea momentelor dramatice și gradul de intelectualitate la care sînt raportate personagiile » ⁸. După cum cantonarea prealabilă în alte genuri literare are darul de a spori măiestria. « . . . e de mare folos ca autorul dramatic (și chiar romancierul) să facă un stagiul de ucenicie lirică în care să învețe valoarea și meșteșugul cuvîntului, pentru frumusețea lui proprie, dar el nu trebuie să rămînă la prețiozitatea inerentă unei asemenea îndeletniciri, ci să păstreze deprinderea și să folosească acest meșteșug numai acolo unde structura personajilor îngăduie virtuozitate verbală. Artă cizelorului este desigur de mare preț, dar un cizel nu poate construi palate și domuri, pentru asta e nevoie de privirea dominantă a arhitectului, apt să creeze perspective de semnificații » ⁹.

E firesc ca în concepția unui dramaturg care consideră textul ca avînd primatul în spectacol, regizorul să se situeze pe locul secund, loc care, grație îndatoririlor multiple ce-i revin, nu-l diminuează ci îi conferă o însemnătate reală. « . . . regizorul este reprezentantul autorului, a cărui lucrare el trebuie să o înțeleagă în spiritul ei și mai ales să-i înlesnească o coeziune între diferitele personaje, pe care poetul dramatic o neglijează adeseori, dînd un ritm anume lucrării, pe de altă parte, cu ajutorul decorului (aci ajutat de artiștii decoratori), al maselor de figuranți și mai ales al actorilor, el realizează atmosfera și încorporarea omenească » ¹⁰. Iar în altă parte: « Care sînt în definitiv problemele care se pun unui regizor? Și după ce i se pot cunoaște meritele? A alege interpretii adecvați rolurilor, a urmări de aproape mersul acțiunii, crescînd o dată cu ea, organizînd incidentele secundare ca ele să contribuie la acea evoluție gradată, accelerată, subliniind momentele principale ale piesei, făcînd să culmineze o dată cu textul și jocul actorului și intensitatea atmosferei. Acestea sînt îndatoririle elementare ale oricărui vrea să treacă drept regizor și pentru critici ele trebuie să constituie un prag. Atunci cînd în modul arătat mai sus se realizează în scenă o viață intensă, excepțională, de o amploare și de o adîncime impresionantă, o viață complexă care să cuprindă un întins registru din gama simțirii omenești, avem de a face cu un mare regizor » ¹¹. Și pentru a sublinia importanța ideilor amintite, continuă: « A alege interpretii? În teorie este extrem de ușor. În practică foarte arareori aptitudinile actorului coincid cu însușirile rolului. Actorul pasionat și cald e prea mic de statură, ar fi ridicul lîngă actrița înaltă, iar cel înalt e mlădios ca un morcov. Actrița de temperament e slabă și rolul cere « une belle femme », altminteri nu se poate realiza atmosfera. Actorul X ar juca mai bine partea întîia a rolului, care e mai exuberantă, dar partea a doua e melancolică și X nu mai merge. La care dintre aceste două părți renunți? Actrița Z e minunată, dar are ochii negri și în text e prescris că trebuie să fie cu ochi albaștri căci o scenă întreagă principală se bazează pe acest lucru. Energicul Y e vulgar, finul W e leșinat, delicioasa Y nu poate să strige, cu glasul ei pițigăiat ar face să rîdă lumea în sală tocmai în momentul tragic. Sînt amuzante distribuțiile pe care cei din afară de teatru le fac și niciodată publicul nu va bănuși toată bătaia de cap a unui regizor pînă se fixează la o serie de interpreți » ¹². Și din nou accentuarea menirii directorului de scenă: « . . . un regizor în înțelesul superior al cuvîntului, adică un regizor care călăuzește, adîncește și organizează nu numai montarea propriu-zisă, ci în primul rînd jocul fiecărui actor în parte și pe urmă al tuturor la un loc. Regia nu înseamnă numai un reflector și trei pereți expresioniști, cît căutarea

⁵ Ibidem, p. 517.

⁶ Ibidem, p. 326.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, p. 293.

⁹ Ibidem, p. 508.

¹⁰ Idem, *Modalitatea estetică a teatrului*, p. 152.

¹¹ Idem, *Teze și antiteze*, p. 316.

¹² Ibidem, p. 316–317.

unui sens, caracterizarea unei intenții, susținerea continuă de-a lungul replicilor a unui fluid de viață. De multe ori între ceea ce oferă un teatru și un adevărat spectacol e deosebirea dintre un cadavru și un om viu prin vinele căruia aleargă ritmic singele »¹³. În acest context « funcția primordială a regizorului în teatru (ca și în film) » este aceea de a crea mari actori: « toți marii regizori, fără excepție »¹⁴ au fost în această situație. « În teatru și în film, acesta este semnul, steaua în frunte, după care îi poți identifica »¹⁵.

Actorul, în concepția lui Camil Petrescu, este elementul care decide triumful piesei valoroase și asigură uneori supraviețuirea textelor mai puțin izbutite — cu o condiție: ca interpretii să fie buni. « O piesă nu poate să aibă succes fără actori. Căci spectacolul este al lor. Poate să aibă succes, un anumit succes — chiar o piesă proastă cu interpreți buni. Niciodată o piesă bună cu actori proști sau nepotriviți »¹⁶. Dar pentru a se menține pe linia unei valori atinse la un moment dat, actorul trebuie să îndeplinească două condiții destul de greu realizabile. « Situația n-o poți păstra fără o muncă inteligentă și dragostea de adevăr mai presus decât orice. Nici un compromis nu te poate salva dacă ai păcătuit împotriva acestui postulat artistic »¹⁷. Pentru dezvoltarea armonioasă mai cu seamă a tinerelor generații ar fi nevoie de exemple, de cât mai multe exemple de actori din categoria celor care îndeplinesc amintitele condiții. În caz contrar . . . « Ne gândim la noile generații de actori care se formează astăzi (autorul se referă la situația existentă acum patru decenii și mai bine) și care, din cauza debandadei și iresponsabilei ușurințe a publicității de după război, cred că în artă se poate parveni pe căi lăaturalnice și mai ales cu iluzia că te poți menține fără inteligență și fără muncă. Cariere ce se anunțau frumoase sînt deviate astfel printr-o nerăbdare care nu se teme de compromisuri »¹⁸. Dintre multele calități care alcătuiesc valoarea unui actor, Camil Petrescu distinge cîteva esențiale. « . . . mijloacele unui mare comedian: inteligență, fizic, imaginație, vervă și un mare simț al detaliului și al nuanțării »¹⁹. E necesar mult discernămint pentru ca însușirile deosebite să se manifeste doar în cadrul lor adecvat: « Cine pune geniu ca să epateze numărînd pînă la zece nu e artist »²⁰. Camil Petrescu semnalează necesitatea de a se asigura la timp o nouă gardă de actori talentați pentru piesele lui Caragiale, în așa fel încît stingerea vechii generații să nu lase descoperit teatrul românesc. « E locul să amintim însă că e absolut necesar ca direcția teatrului (e vorba de Teatrul Național din Capitală, n.n.) să încerce să formeze o nouă echipă dintre cei tineri, și asta atît timp cît sînt încă în viață cei care au creat aceste roluri. Trebuie să se formeze o tradiție, căci e cazul cel fericit cînd o tradiție ar fi din toate punctele de vedere justificată »²¹.

Un alt factor hotărîtor în conturarea imaginii de ansamblu a spectacolului asupra căruia Camil Petrescu insistă mereu îl constituie scenografia, recomandată în primul rînd prin funcția sa expresivă. « Reducerea decorului la elemente esențiale și caracteristice — realmente esențiale și caracteristice — e un fapt artistic. Numai în aceste condiții poate fi o chestiune de artă, atunci cînd e vorba de decor »²². O deosebită importanță are realizarea spațiului interior și exterior al lucrării dramatice. « Atmosfera se obține prin organizarea decorurilor și detaliilor. Orice tablou trebuie să aibă o unitate de viziune »²³. Spectacolele care se desfășoară într-un decor pretențios discreditează publicul și sînt un indiciu de șarlatanism. « Teatrele vînd montări fastuoase publicului, cum negustori fără scrupule vînd oglinzi și sticle colorate negrilor din Africa. Succesul apare astfel parazitar. El se suprapune pseudoartei scenice, ca o îngrămădire de inele și pietre prețioase pe o mînă vulgară de francfurtier »²⁴. În favoarea măiestriei artistice pledează hotărîtor capacitatea de a sesiza amănuntul definitoriu. După Camil Petrescu, « detaliul caracteristic este picătura care decide între artă și grosolană imitație. A ști să-l alegi dintre nenumăratele detalii inutile înseamnă că confirmă valoarea întregului »²⁵. Sensibil la tot ce ar putea contribui la amelio-

¹³ Idem, *Opinii și atitudini*, p. 312.

¹⁴ *Ibidem*, p. 559.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Idem, *Teze și antiteze*, p. 320.

¹⁷ *Ibidem*, p. 344.

¹⁸ *Ibidem*, p. 346.

¹⁹ *Ibidem*, p. 297.

²⁰ Idem, *Opinii și atitudini*, p. 385.

²¹ *Ibidem*, p. 303.

²² *Ibidem*, p. 301.

²³ *Ibidem*, p. 318.

²⁴ *Ibidem*, p. 316.

²⁵ *Ibidem*, p. 319.

rarea artei teatrale, Camil Petrescu notează nu fără amărăciune, asistînd la reprezentațiile date de trupa lui G. Pitoeff în sala Eforiei: « În ce privește decorul credem că toți regizorii noștri vor trebui să meargă să vadă că proiectoarele nu e nevoie să taie neapărat felii de întuneric și lumină. E adevărat că și aci s-a cam insistat puțin cam mult asupra jocului de lumini, dar toată frumusețea tabloului doi stătea în desăvîrșita armonie dintre tonul fundalului și lumina de un fluid și colorat clar-obscur »²⁶. Camil Petrescu îndreptătea noutățile în decor cu condiția ca ele să aibă în vedere respectarea stilului atît al epocii cît și al lucrării dramatice puse în scenă. « . . . nu acceptăm toate inovațiile. Astfel credem că dacă ideea decorului multiplicat prin scena turnantă dă un relief extraordinar spectacolului, adaosurile care nu respectă stilul epocii mi se par dăunătoare. . . Nu se mai poate concepe astăzi să se treacă peste stilul unei lucrări »²⁷.

Prezentarea teoriilor lui Camil Petrescu privind teatrul ar fi incompletă dacă n-am menționa rolul pe care îl atribuie publicului în realizarea faptului artistic. Publicului i se conferă funcția de arbitru onest, capabil să discearnă adevăratele valori, de numele lui nelegîndu-se vreodată eșecul vreunui text realizat. « Niciodată — scrie dramaturgul român — o piesă bună n-a căzut din cauza publicului »²⁸. Iar în altă parte: « Cînd o piesă nu place publicului, reprezentată, deși place la lectură, de vină sînt numai interpreții »²⁹. Mai mult, publicul este chemat, în ultimă instanță, să întărească succesul atunci cînd acesta este o realitate obiectivă. « Să sperăm că publicul cel mare va ratifica izbînda premierei »³⁰, tonul dubitativ nefiind însă determinat de scepticism, ci de mașinațiile posibile puse în mișcare de critica timpului. Ajungem astfel la un aspect tulburător al problemei: neîncrederea constantă a autorului lui *Danton* în critică, deși el însuși a fost și cronicar dramatic, situat însă, e adevărat, pe cu totul alte poziții etice decît cei învinși. Neîncredere justificată. Ca nimeni altul, Camil Petrescu a fost ținta sistematică a atacurilor unei bune părți din critica teatrală a timpului care folosea toate registrele posibile — de la insinuare pînă la invectiva grosolană — cînd era vorba să « discute » piesele acestuia. Nu vom insista asupra acestei laturi fiindcă materialul oferit e vast, dar vom aminti opinia potrivit căreia o piesă bună cade « totdeauna din cauza interpreților » dar « cîteodată și a criticilor »³¹. Și poate, dacă de acest tratament s-ar fi « bucurat » numai piesele sale, ar fi găsit destule argumente care să justifice o astfel de atitudine, dar un lucru similar s-a petrecut și cu lucrările dramatice ale lui Caragiale. « Și cînd te gîndești că au fost critici — și încă mulți — care s-au îndoit de viabilitatea *Scrisorii pierdute*. Numai pentru că asta a fost posibil și îți vine să te îndoiești de seriozitatea criticii în genere »³². Desigur, opinia trebuie amendată, ea neputînd fi luată sub beneficiul generalizării.

Spațiul limitat al lucrării de față nu ne-a îngăduit să nuanțăm mai mult vasta problematică a activității de teoretician al teatrului desfășurată de Camil Petrescu de-a lungul a peste patru decenii. Totuși ea ne-a dăruit prilejul de a constata încă o dată contemporaneitatea majorității teoriilor sale, contemporaneitate care face din autorul lor o prezență activă în climatul spiritual al țării noastre, dinamizînd și înrîurind benefic numeroase energii atît din generația aflată la apogeul maturității cît și aceea care își definește profilul în anii aceștia.

R É S U M É

L'auteur définit les traits qui caractérisent l'activité de Camil Petrescu dans sa qualité de théoricien du théâtre, en examinant sa contribution dans les composantes définitoires du phénomène susmentionné: le texte, la mise en scène, l'interprétation dramatique, le décor, le public, la critique.

Le dramaturge roumain milite pour la primauté du texte, qui doit avoir une valeur supérieure déterminée par l'univers humain qu'on y révèle. Les personnages doivent être vus par les yeux d'un grand artiste, à même de les étudier selon la manière d'Ibsen: de face, de profil et de trois quarts.

²⁶ Ibidem, p. 338 – 339.

²⁷ Ibidem, p. 472.

²⁸ Idem, *Teze și antiteze*, p. 321.

²⁹ Ibidem, p. 340.

³⁰ Idem, *Opinii și atitudini*, p. 475.

³¹ Idem, *Teze și antiteze*, p. 321.

³² Idem, *Opinii și atitudini*, p. 302.

Le metteur en scène, en tant que représentant de l'auteur, doit comprendre l'œuvre dans son essence, pour faciliter la cohésion des divers personnages, pour donner à la pièce un certain rythme et, par dessus tout, pour réaliser l'atmosphère adéquate. C'est le metteur en scène qui doit choisir les meilleurs interprètes et assurer l'évolution graduée de l'action. Ce qui distingue le bon metteur en scène c'est d'abord la création de grands interprètes.

Sans acteurs une pièce n'est pas susceptible de succès, le spectacle étant en premier lieu une réalisation des acteurs. Parfois même il arrive qu'une mauvaise pièce ait du succès grâce aux acteurs qui l'ont présentée. Les qualités qui distinguent le bon acteur sont: l'intelligence, l'aspect physique, l'imagination, la verve et un extraordinaire sens du détail et de la nuance.

La scénographie se recommande par sa fonction expressive. La réduction du décor à ses éléments essentiels et caractéristiques est un fait artistique. L'atmosphère est obtenue par l'organisation des décors et des détails. Tout tableau doit avoir son unité de vision.

C'est au public qu'il confère la fonction d'arbitre honnête, capable de discerner les véritables valeurs et de les consolider malgré la critique, que le dramaturge roumain considère — à juste titre — d'un œil méfiant (n'oublions pas qu'il a été une des victimes de la critique et de ses limites).

CRITERII ȘI MODALITĂȚI DE ABORDARE A ARTEI ACTORULUI ÎN CRONICA DRAMATICĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ *

CLAUDIA DIMIU

Deosebita dezvoltare a vieții teatrale, pe de o parte, și deosebita dezvoltare a presei, pe de alta, au făcut posibilă, în perioada interbelică, apariția unui mare număr de specialiști de teatru: *cronicarii dramaticei profesioniști*. De contribuția lor vrem să ne ocupăm în rândurile ce urmează.

Deținători ai rubricilor de cronică dramatică ale unor periodice de mare tiraj interesând prin specificul lor (politic sau cultural) un public numeros și variat, cronicarii dramaticei rămân cei mai importanți martori ai vieții teatrale a epocii. Cronica lor — deosebită în bună parte de aceea scrisă de unii dramaturgi și regizori ca George Mihail Zamfirescu, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Victor Ion Popa — răspunde cerințelor generale legate de cronologie și repertoriu ale istoricului care o cercetează azi, dar rămâne deficitară când este vorba de unele aspecte particulare privind spectacolul. Cronici dramatice scrise între cele două războaie de către critici dramaticei profesioniști — oameni cu această unică îndeletnicire intelectuală — reușesc uneori să ne facă cunoscute piese de teatru pe care nu le-am citit, dar nu ne fac vii spectacole și actori pe care nu i-am văzut. Faptul se datorează dificultății de a aborda, cu ajutorul cuvîntului, o artă în care cuvîntul este doar una din părțile componente.

Fenomen complex, caracterizat de interferența a numeroase elemente; fenomen caracterizat de mișcare; de o mișcare care angrenează atît fizicul, cît și psihicul actorului, spectacolul se lasă greu prins de cuvînt. Încercarea de a-l fixa în cuvinte nu îi poate reda esența, tot așa cum fixarea unei reprezentări pe peliculă nu e spectacolul, tot așa cum o ecranizare după un roman nu e romanul. Din păcate, tenacitatea caracteristică creatorilor de a transpune o operă dintr-un gen în altul nu le e comună și cronicarilor dramaticei. Aflați în fața dificultății de a investiga spectacolul cu mijloace nesigure, cronicarii dramaticei din perioada amintită nu încearcă depășirea acestei dificultăți, ci o evită, evitînd totodată însuși obiectivul scrisului lor. Astfel, cronica dramatică, ocazionată de spectacol, se ocupă cu precădere de piesa de teatru, dublînd într-un fel cronica literară.

În structura cronicii interesate în primul rînd de piesa pusă în scenă își fac loc ample comentarii și aprecieri ale acesteia, iar trecerile în revistă ale celorlalte elemente ale spectacolului sînt grăbite și insuficiente. În această cronică, actorul ocupă un loc cu totul redus. Prezența sa e consemnată, alteori descrisă, aprobată sau negată, mai întotdeauna în treacăt, fără argumente și într-un spațiu disproporționat față de celelalte elemente ale spectacolului. Dacă, pe de o parte, autorul dramatic și spectacolul, iar pe de altă parte, publicul — elemente obligatorii — în toate timpurile — ale fenomenului teatral — nu se pot dispensa de prezența actorului, nu pot exista fără el, constatăm că cronica dramatică, termen care

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată

de Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2—3 martie 1971.

nu intră cu obligativitate în componența fenomenului teatral, se dispensează. Discuția despre abordarea artei actoricești trebuie să pornească deci de la observația că actorii sînt marii nedreptățiți ai cronicii dramatice. Această observație nu oglindește convingerea că, în spectacol, actorul ar avea o importanță sporită față de aceea a textului. Dimpotrivă, textul, punctul de pornire al spectacolului, își are importanța sa, cel puțin egală cu aceea a actorului și a regizorului, însă trebuie subliniat că, în sistemul de legături al spectacolului, « actorul nu este un simplu colaborator al poetului, dar colaboratorul lui indispensabil »¹.

Observăm că în cronica dramatică textul, care oricum va rămîne, ocupă un loc privilegiat, în dauna efemerei arte interpretative.

Citim din cînd în cînd și cronici preocupate de unele aspecte ale artei actorului; nu numai că numărul lor este infim, dar ele nu contrazic observația noastră, întrucît chiar cronicarii care gîndesc în legătură cu arta actorului în general scriu o cronică deficitară actorilor în particular. Scrisul unui Ion Dimitrescu, titular timp de aproximativ zece ani al cronicii dramatice la *Curentul*, ne oferă un exemplu elocvent. Articolele sale intitulate *Anul teatral*, modele de înțelegere a teatrului ca sistem de legături între elemente interdependente, discută judicios probleme de ultimă oră ale vieții teatrale din epocă. Vorbind despre tendințele imprimate artei interpretative românești de către un repertoriu alcătuit din comedii burgheze, Ion Dimitrescu recomandă actorului, pe care-l numește « exemplar excepțional de umanitate », exercițiul continuu și temeinic, respectul pentru meșteșug și solicitarea fanteziei și imaginației pentru a putea fi profesionistul cu multiple posibilități, numit azi *actorul total*. « Ales (doar !) din 200 000 de semeni, actorul sau actrița ar trebui să fie capabili de cele mai minunate tururi de forță: să practice cu egală facilități replica grăită, cuvîntul, dansul, pantomima, acrobația (da, da, — sau cel puțin sportul intensiv !. . .), în orice caz să evoce pe scenă o umanitate excepțională, privilegiată, savant și estetic selectată... Pentru aceasta ar trebui ca actorii noștri să-și ia mai în serios meșteșugul: să pună mai mult la contribuțiune *fantezia și imaginația*, renunțînd la banalul snobism (sau tic) al volubilității, și la lamentabila prejudecată a *naturaleței* »². Dacă privind în ansamblu îi vede clar și le definește arta, sintetizînd, atunci cînd se ocupă de actorul izolat, puterea de caracterizare a cronicarului slăbește. Din spectacolul cu piesa lui Pirandello, *Ca înainte, mai bine ca înainte*, Ion Dimitrescu reține numai interpretarea Mariei Ventura, dar, din păcate, fraza care o privește nu păstrează decît entuziasmul cronicarului: «... a fost o rară lecțiune de suplețe și de sinceritate, de luciditate și de spontaneitate superb înfrățite în expresia vieții calde, vieții clocotitoare »³.

Dintre criteriile posibile de apreciere a actorului, cel mai puțin utilizat este tocmai criteriul în stare să rețină mai mult din ceea ce înseamnă arta lui: raportarea creației scenice concrete la personaj, criteriu care conține posibilitatea stabilirii modului cum trebuie să fie și cum este actorul în rolul dat. Conform acestui criteriu, cronicarul ar trebui să-l privească pe actor așa cum îl privește regizorul în faza efectuării distribuției. Așa cum un bun regizor (regizorul care intenționează să păstreze în spectacol sensurile autorului) nu distribuie rolurile la întîmplare, ci cumpănind datele fizice și psihice ale personajului și ale actorului, la fel și criticul dramatic, avînd în vedere aceleași date, ar trebui să evidențieze modul cum, cu ajutorul inteligenței sau al sensibilității (sau al amîndurora), actorul a realizat transferul de personalitate cerut de arta sa. Exemplul pentru ilustrarea acestui criteriu trebuie căutat îndelung, cronicarii dramatice aproape ignorîndu-l. Îl întîlnim la N. Carandino, a cărui cronică dramatică se interesează în primul rînd de spectacol. Scriind despre Lucia Sturdza-Bulandra în *Thérèse Raquin*, N. Carandino explică eșecul actriței în rolul mamei prin aceea că Lucia Sturdza-Bulandra, actriță « lipsită în mod notoriu de fiorul tragic », a jucat un rol ce « constă îndeosebi în specularea teatrală a iubirii materne, patimă năvalnică depășind granițele vieții și ale morții »⁴. Iată cum, cunoscînd personajul și căutîndu-l în spectacol, cronicarul se poate exprima cu exactitate despre actor.

¹ Tudor Vianu, *Pledoarie pentru actor*, în *Gîndirea*, an. VI, nr. 6—8, iunie — august 1926.

² Ion Dimitrescu, *Anul teatral*, în *Curentul*, an. V, nr. 1768, 2 ianuarie 1933.

³ Ion Dimitrescu, *Cronica dramatică*, în *Curentul*, an. VIII, nr. 2 547, 7 martie 1935.

⁴ N. Carandino, *Cronica dramatică*, în *Bis*, an. II, nr. 61, 14 noiembrie, 1943.

Refuzul acestui criteriu decurge din preferința cronicii de a vorbi despre piesă în dauna spectacolului. Este vorba deci nu numai despre o dificultate în ceea ce privește investigarea artei interpretative cu ajutorul cuvîntului, ci și de o concepție despre teatru, concepție în care textul ocupă un loc primordial.

La fel de eficace ar fi raportarea creației unui actor într-un rol, la creația altui actor în același rol. Modalitatea se întîlnește în cronica dramatică, dar atît de rar, încît o putem considera întîmplătoare. Cînd este folosită, referirile la un actor în comparație cu un altul sînt prețioase pentru cunoașterea amîndorura. În comentariul său la spectacolul cu piesa *Apus de soare* din 1936, Ion Anestin izbutește o asemenea dublă caracterizare. Cronicarul compară apariția lui George Calboreanu în rolul lui Ștefan cel Mare cu creația lui Nottara. Pentru că se referă mereu la datele personajului, precum și la datele celor doi actori, pentru că unul din ei ne e și nouă cunoscut în chiar același rol, imaginea lăsată de Ion Anestin este mai mult decît mulțumitoare. « Prin covîrșitoarea-i personalitate, Constantin Nottara plantase un Ștefan Voievod, care avea grandoare, dar o măreție pur a persoanei interpretului, ținînd de miraj, de o savantă modulară și de un joc de multiple și stăpînite resurse. Interpretul de azi, dl. Gh. Calboreanu, a avut de luptat atît cu persistenta amintire a maestrului, cît și cu diferența de temperament, de debit și joc. Dublînd pe regretatul Aristide Demetriade în Vlaicu Vodă, dl. Calboreanu, cu ani în urmă, a reușit nu să întunece armonioasa realizare a predecesorului, dar să redea un nou și foarte valabil Vlaicu. . . În noua sa dublare, dl. Calboreanu, din motive pe care nu le putem ști, a ezitat, a fost dominat de amintiri, a căutat să se integreze în rol prin utilizarea mijloacelor aparente ale maestrului. Poate că domnia-sa a vrut să dea prin jocul său o continuare de manieră a înaintașului, încercînd astfel începutul unei tradiții de interpretare cît mai exactă a creatorului, așa cum în mică parte s-a reușit în Caragiale. Interpretul de azi n-a ținut seama însă că maestrul Nottara (ca și Demetriade), era un artist cu mult prea personal în sublinierea (nuanțarea) frazei pentru a putea fi reprodus și a încercat să lupte cu inimitabilul (utilizarea prea deasă poate, din ultimii ani, a onomatopeelor nu poate conta în « maniera » maestrului). Dl. Calboreanu este un încercat fruntaș al falangei tinere și o serie de realizări sînt dovada biruinței sale, dar realizarea lui Ștefan Vodă nu adaugă nimic laurilor cîștigați pînă acum. Impresia că dl. Calboreanu este un admirabil interpret al eroilor umili . . . și că nu are panașul eroilor epici am notat-o și în Avram Iancu, iar interpretarea din *Apus de soare* ne-o întărește » ⁵.

O altă modalitate de abordare a artei actorului, la fel de avantajoasă și la fel de rar utilizată, este aprecierea actorului conform unui criteriu estetic, așa cum face V. Timuș cu Ion Iancovescu în Rică Venturiano. Pronunțîndu-se pentru trăirea personajului caragialesc pînă la confundarea actorului cu rolul, V. Timuș observă: « Personajul e cu totul caricatural conceput de însuși Caragiale. E șarjă voită și vizibilă împotriva bonjurismului; iar dl. Iancovescu are o predilecție vie pentru caricatura de linie și cum a știut să reliefeze tonul bombastic și discursiv al răspunsurilor, ne-a lăsat să-l întrevădem și în Cațavencu » ⁶.

Dintre criteriile și modalitățile de investigare a artei interpretative (care pot fi numeroase și variate, însă trebuie descoperite mai curînd de cel ce se îndeletnicește cu comentarea spectacolului decît de cel ce cercetează cronica dramatică), cronicarii le preferă pe cele mai la îndemînă; succesul de public al actorului într-un anumit rol și impresia lăsată de actor în reprezentație. Aceste două criterii, comode și subiective, nu obligă decît la consemnarea unui succes, la descrierea actorului ca prezență scenică, la aprobarea sau dezaprobarea (fără insistențe și argumente) a creației sale, atitudinii în care descifrăm puțin variatele modalități de abordare a artei actorului. Fie că se anunță o reușită sau o cădere, fie că se operează ierarhizări valorice, fragmentul de cronică dedicat actorului nu apelează la argumente. În cazul textelor se produc deseori demonstrații, exemplificări, asocieri sau precizări. Piese insignifiante, jucate pe unele scene, beneficiază de prezentări atente, de analize preocupate să le găsească un cît de mic merit, în timp ce actorii care le-au dat viață sînt aproape neglijați.

⁵ Ion Anestin, *Cronica teatrală*, în *Vremea*, an. IX, nr. 455, 20 septembrie 1936.

⁶ V. Timuș, *Cronica dramatică*, în *Rampa*, an. XX, nr. 5 921, 7 octombrie 1937.

Uneori, cronicarul încântat acordă actorului un spațiu mai mare decât de obicei: « Tragediană desăvârșită, înzestrată cu o minunată armă a mimicii, d-na Maria Filotti a detaliat multiplele slăbiciuni ale sufletului povîrnit de durere al mamei iubitoare, cu o risipă de mijloace artistice »⁷. Sau: « Dl. M. Popescu a găsit tonul potrivit, a interpretat cu toată naturalețea și cu mult efect, pe adolescentul zvăpăiat, infatuat și de o naivitate simpatică »⁸.

Cronicarii par preocupați mai curînd să spună cîteva cuvinte agreabile despre niște actori cunoscuți și unanim apreciați decât să încerce să-i caracterizeze. De aceea s-a adoptat formula: « Interpretarea s-a menținut pe o linie bună »⁹, de aceea sînt uneori enumerați toți interpreții într-o frază amabilă, ca, de exemplu: « Ansamblul Teatrului, în frunte cu dl. Tony Bulandra, d-nele Lucia Sturdza-Bulandra, Tantzî Cocea, Nelly Sterian, Fifi Harand, și d-nii Victor Antonescu de la Teatrul Național, Petru Nove, Marcel Enescu, Chamel, I. Constantinescu Bruno, Manta și Alexandrescu au depus în cadrul rolurilor respective tot aportul cerut »¹⁰.

Atunci cînd impresia produsă de actor e mai puternică și cronicarul intenționează să descrie actorul și evoluția lui scenică, îl surprindem caracterizînd încă o dată. . . personajul, cum face, de pildă, Tudor Șoimaru cînd scrie despre spectacolul cu piesa *Maria Stuart*, pus în scenă la Teatrul Național din București: « În *Maria Stuart*, d-na Marioara Zimniceanu a avut o nobilă resemnare, o împăcare cu destinul și cu judecata nedreaptă a oamenilor. Cînd umilă și umilită, cînd semeată, mîndră și orgolioasă, d-na Marioara Zimniceanu a fost o înduioșătoare regină »¹¹. Exemplele pot fi numeroase. Și iată că revenim la dificultatea cuvîntului de a se adresa unui tablou viu, în mișcare, și la incapacitatea cronicii de a o depăși.

Toate modalitățile de abordare a artei actoricești recurg la serviciile adjectivului ca mijloc de investigare. Nici una din frazele în care este vorba de vreun actor nu e lipsită de adjective. Se vorbește despre *creațiuni*, *izbînzii*, *succese*, *carieră artistică*, *mijloace artistice*, *măiestrie*, *joc de scenă*, fiecareia dintre acești termeni alăturîndu-i-se un adjectiv, această parte de vorbire, care de obicei nu reclamă explicații, care aproape niciodată nu e urmată de cuvîntul *adică* sau *pentru că*. Supralicitarea adjectivelor a făcut ca ele să constituie un limbaj obosit, incapabil de particularizări, incapabil să opereze deosebiri între actori. « Desăvârșit », « impresionant », « admirabil », « minunat », « natural », « variat », « zguduitor », « firesc », « profund », « autentic », « tînărul și talentatul », « pregnant », « strălucit », adjective folosite frecvent în cronica dramatică despre actori ca Elvira Popescu, Marioara Voiculescu, Ion Iancovescu, Nottara, ca și despre alții de mîna a doua, au ajuns să nu mai spună nimic despre nici unii din ei.

În intenția cronicarilor, adjectivele par să aibă funcție de epitete! Cum prin epitet se înțelege un adjectiv cu putere poetică maximă, putere dobîndită din modul special cum este întrebuițat, prin alăturarea neașteptată de un substantiv căruia i se recunosc de obicei alte însușiri, nu putem admite că adjectivele, folosite în cronica dramatică în aceleași mod ca în vorbirea curentă, ar fi epitete. Nici chiar în poezie adjectivele nu sînt toate epitete. În Eminescu, de pildă, în expresia « unde repezi », *repezi* nu este epitet, iar în expresia « bulgări fluizi », *fluizi* este. Pentru a se putea vorbi de epitet în cronica dramatică, ar trebui să se caute adjectivul rar, iar acesta să apară în text în chip inedit și să fie folosit cu economie. Cînd însă, despre toți actorii în stare — fiecare în mod diferit — să facă vii personaje și piese, se spune că sînt *străluciți*, *minunați*, *extraordinari*, e evident că nu avem de-a face cu epitete, ci cu adjective de toate zilele. Ba, mai mult, cu adjective golite de semnificație din cauza uzurii.

Dar nu numai uzarea ca termeni le explică neputința de a caracteriza actorul, ci și faptul că, prin natura lor, adjectivele nu pot fi mijloace proprii investigării artei actoricești. Nu subiectivitatea unui cronicar sau a altuia îngreuiază cunoașterea actorului prin intermediul

⁷ Mugur Valahu, *Teatrul din Sărințar*, în *Cortina*, an. I, nr. 20, 26 octombrie 1940.

⁸ Horia Rădulescu, *Cronica dramatică*, în *Vremea*, an. XIV, nr. 639, 1 martie 1942.

⁹ *Ibidem*, an. XIII, nr. 592, 2 martie 1941.

¹⁰ Ion Anestin, *Cronica dramatică*, în *Vremea*, an. XI, nr. 533, 10 aprilie 1938.

¹¹ Tudor Șoimaru, *Cronica teatrală*, în *Vremea*, an. XV, nr. 688, 28 februarie 1943.

cronicii adjectivate : și o cronică elogioasă, și una defavorabilă, folosind adjectivul (exclusiv adjectivul), rămân la fel de departe de esența artei interpretative.

Nereferindu-se la creația în sine a actorului, la arta sa, adjectivele nu o cuprind și nu o redau. Ele se referă la date personale (voce, mimică, ținută, dicțiune), date care explică pentru ce individul X a putut deveni actor, dar nu explică modul cum acesta a relizat un rol. Prezentarea actorului cu acest mijloc reușește într-o oarecare măsură să-l caracterizeze, să prindă din el o parte din ceea ce, prin natura sa, se lasă prins de adjectiv : ceva din însușirile sale fizice. Modul lor de a se manifesta pe scenă contrazice însă zona staticului, a unei stări, a unei însușiri ; prin urmare, cronicarul, care se limitează la adjectiv transformă în substantiv un fenomen esențialmente activ. Mijloc al unei arte caracterizate prin acțiune, actorul trebuie privit în jocul său care *e verb, prezență care se conjugă continuu*.

Găsim argumente pentru aceasta chiar în scrisul cronicarilor dominați de adjective. Conștient de neputința cuvîntului de a surprinde *arta* actorului, Scarlat Froda exclamă într-un rînd : « Mergeți s-o vedeți pe Ventura. Cuvîntul nostru se pierde zadarnic. Nu poate nimic evoca »¹².

Scarlat Froda reușește s-o definească pe Elvira Popescu și să explice succesul său în Franța într-o cronică în care înlocuiește adjectivul cu verbul. Cronicarul simte că Elvira Popescu a cucerit Parisul cu talentul său cu totul și cu totul românesc. Notează însușirile actriței : « veselia, spontaneitatea, soarele, avîntul, nesocotița noastră... Ea a uimit Parisul prin personalitatea ei, care spărgea regulile de fier ale școlii franceze, a trecut prin scenă ca un fulger de lumină, a vorbit iute și tare, a făcut gesturi repezi, și-a paralizat partenerii, s-a ridicat de pe un scaun cu ușurință, a îmbrățișat cu patimă, a sărutat cu foc »¹³. Să precizăm, însă că această cronică este singura de acest fel din cele publicate de Scarlat Froda, în multe stagii, în *Rampa*.

Din colaborarea de 12 ani la aceeași publicație a lui V. Timuș reținem o altă cronică unde actorul e definit, cu ajutorul verbului, cronica la spectacolul cu piesa *Borgia* de Al. Kirițescu, unde, în cazul Mariei Ventura, V. Timuș vorbește despre « vigoarea de a rostogoli cuvîntul, de a-l aduna tot sub explozia sentimentului, de a-l trimite precis, puternic ca un proiectil. În dicția mării artiste, cuvîntul ia forme nebănuite, de o duritate neașteptată »¹⁴. Trebuie subliniată și în cazul lui V. Timuș unicitatea acestei cronici, deși îi mai datorăm și alte cîteva interesante (în alt mod însă) cu privire la creația actorului.

Observăm că, atunci cînd se renunță la adjectiv și se preferă verbul, cronica dramatică poate comunica nu numai cum este actorul, ci și *ce face și cum face*, astfel încît caracterizarea e mai vie, mai colorată.

Dacă înțelegem omul ca o conștiință funcționînd în cadrele unei personalități, arta interpretativă presupune o mișcare la nivelul conștiinței, care efectuează o translație din cadrele personalității actorului în acelea ale personalității date de autor în personaj. Astfel, arta actorului, dependentă de text, de autor, este o re-creare, este aproape un proces magic. E un proces magic pentru că, apărînd pe scenă, actorul nu se mulțumește să debiteze un text și să agite personajul, ci îi observă și îi redă mișcările sufletești. În acest sens, sarcina cronicarului e și mai dificilă, scrisul său necesitînd o și mai mare subtilitate.

Actorii sînt marii nedreptățiți ai cronicii dramatice pentru că aceasta atinge numai datul prim al artei lor, acela legat de aspectul mișcării lor fizice, mișcarea de natură psihică rămînînd neabordată.

Citind cronicile dramatice ce se succedă în presa românească dintre cele două războaie, reținem, desigur, informații utile istoriei teatrului nostru în general, dar totodată simțim marile datorii rămase neîmplinite față de actori. Marioara Voiculescu, Maria Ventura, Ion Iancovescu, Tony Bulandra, Mihai Popescu apar în portrete estompate, la fel de estompate în fiecare publicație, căci, date fiind uniformitatea de criterii, de modalități și de mijloace, precum și sărăcia limbajului, o cronică nu se completează prin alta.

¹² Scarlat Froda, *Cronica dramatică*, în *Rampa*, an. VIII, nr. 2 180, 2 februarie 1925.

¹³ Scarlat Froda, *Cronica dramatică*, în *Rampa*, an. IX,

nr. 2 712, 8 noiembrie 1926.

¹⁴ V. Timuș, *Cronica dramatică*, în *Rampa*, an. XIX, nr. 5 424, 13 februarie 1936.

Regretul ne e cu atît mai mare cu cît contemporanii noştri Ion Marinescu, Silvia Popovici, George Constantin practică o artă tot atît de trecătoare.

RÉSUMÉ

L'article s'occupe de la chronique dramatique roumaine de l'entre-deux-guerres et présente ses lacunes dans l'exploration de l'art de l'acteur. Celles-ci se rattachent au spécifique même de la chronique, qui doit rendre par des mots un phénomène complexe dont les mots ne constituent qu'une des parties composantes.

La plupart des chroniques sont écrites superficiellement et font la description et l'éloge de l'acteur en se servant de qualificatifs. Tour à tour les acteurs sont étiquetés de: « merveilleux », « extraordinaires », « naturels », « profonds », « authentiques », « admirables », « formidables »; ainsi, l'adjectif qualificatif, qui, comme partie du discours, détermine un nom, devient dans la chronique dramatique le moyen d'investigation d'un art qui implique le mouvement, l'action, le verbe.

De cette manière, la chronique dramatique transforme en élément statique l'art de l'acteur, art qui dans son essence n'est que mouvement et action. Les arguments qui plaident en faveur de la thèse de l'article se trouvent justement dans la chronique dramatique de la période incriminée.

«LOCUL SCENIC» ÎN SPECTACOLUL ROMÂNESC CONTEMPORAN*

MIHAI DIMIU

Să precizăm întâi termenii. Precizarea ne e cerută de confuzia din unele cronici (*locul scenic* nu e totuna cu *locul de joc* sau cu *locul teatral*, după cum nici *teatrul ritual* nu e totuna cu *teatrul-ceremonial* sau cu *teatrul magic*); ne e cerută și de faptul că, în circuitul internațional, terminologia variază. Oameni de teatru vest-europeni consideră *cîmp dramatic* ceea ce americanii intitulează *arie de joc* și ceea ce noi vom denumi *loc scenic*. Cronologic, termenii variază în chiar aceeași țară: *locul teatral* al teoreticienilor francezi de azi sună mai cuprinzător decît *edificiul teatral* folosit de Jouvett într-o perioadă cînd nu se bănuia proliferarea formelor de spectacol în piețe și pe străzi.

În lucrarea de față vom considera *loc teatral* *locul de interferare al actorilor cu spectatori* în cadrul spectacolului teatral, deci spațiul care înglobează participanții la spectacol. Vom denumi *loc scenic* spațiul în care actorii desfășoară spectacolul. În sfîrșit, vom socoti *loc de joc* un fragment al locului scenic, în general legat de un accident material care sprijină (uneori chiar prin împotrivire) acțiunea actorului.

Deci *loc de joc* e spațiul circumscris scaunului lui Iordache din *D-ale carnavalului* al lui Pintilie sau jîlțului lui Caligula din spectacolul omonim sau « pagodei » de metal și pînză din *Disparația lui Galy Gay*, pe care Nemțeanu a proiectat-o pentru Giurghiescu. O multitudine de *locuri de joc* plus interstițiile respective se însumează, așadar, în *locul scenic*, iar *locul scenic* constituie una din cele două componente ale *locului teatral*. Locurile de joc nu sînt datorate numai unor elemente confecționate anume spre a furniza scenei obstacolul intuit de Appia drept determinantul expresivității actorului, ci unor obiecte avînd în mod obișnuit cu totul altă funcție, uneori chiar neutilitară. O dată ce în ultimii ani nu mai jucăm doar în incinte teatrale anume instituite, ci transformăm în *loc teatral* curtea Coziei sau a Brukenthalului, ruinele Tomisului, ale Sucevei și ale Brașovului — un bolovan care zace de secole degeaba sub ploi poate fi investit două ore cu atribute scenice. Disciplină cu precădere dramatică — Istoria, sedimentată în pietre, funcționează catalizator pentru promovarea locului istoric în *loc scenic*.

Dar aptitudinea de a deveni *loc scenic* nu ține numai de depozite psihice, ci în special de semnificații prin opoziții fizice. Este drept că poți face teatru oriunde poți situa actorii în acțiune, astfel încît să polarizeze într-o comuniune un public (personal, am realizat spectacole și pe stadion, și în holul ATM-ului, și pe scările Casei scriitorilor, și îmi deprind studenții să practice și spectacolul pe scenă, dar și în spațiul oricărei încăperi plane neutilate), pentru că actul teatral în desfășurare e cel care conferă unui *loc*

* Comunicare ținută la sesiunea « Probleme actuale ale teatrului românesc modern și contemporan », organizată de

Institutul de istoria artei al Academiei de Științe Sociale și Politice în zilele de 2–3 martie 1971.

oarecare caracterul de loc scenic; dar actul scenic se instaurează în mod predilect acolo unde ambianța pare să-l conțină potențial, așadar acolo unde un element material intră într-o situație conflictuală cu mediul. Un volum arhitectural contrazicând un loc plan, un altul opunându-și geometrismul față de peisajul dezordonat, o clădire veche între altele moderne, succesiunea unor trepte înșurubate în aer sau simple răscruci în care rezidă disponibilitatea pentru *happening*, ca și pentru Irozi, conțin funcția dialectică generatoare de teatru. În toate aceste cazuri există încă un dat propice: elementul vizual ritmic, implicit oricărui act teatral.

Dar de ce această febră după inedite locuri scenice, de ce trezim vestigiile medievale, de ce vrem să ieșim cu spectacolul în stradă sau să ne insinuăm cu el în cameră? De ce nu ne mai mulțumește obișnuita scenă italiană, scena-cutie, scena-iluzie? Pentru că, fiind conformă zilei de ieri, scena-cutie nu mai poate corespunde întru totul zilei de astăzi; între timp au evoluat coordonatele filozofice, estetice, politice-sociale, economice ș.a.m.d., precum și posibilitățile materiale, iar locul scenic e o monadă a contemporaneității.

Între Teatrul de la Cișmeaua Roșie, descris de N. Filimon, și locul teatral 1944 e o discrepanță mai mică decât între accepția locului teatral de acum un sfert de veac și cea de astăzi. Nu întâmplător, deoarece structurile sociale ale primelor două exemple erau în filiație directă, consonând, iar cea actuală, deși consecutivă, le este în dezacord. Iar concepțiile despre lume reflectau, după secundul interval, o tăioasă cezură.

Fiecare epocă își are propriul loc teatral, propriul loc scenic. Să parafrazăm pe Cuvier: Dați-mi locul teatral — și vă voi reconstitui societatea !

Ce semnifica locul teatral al trecutei orînduiri? Să-i dăm cuvîntul lui Denis Bablet: «... două lumi se înfruntă, radical separate: universul realului — sala; universul fictivului — scena. Între ele, un singur front de contact: deschiderea scenei, strict determinată de cadru. Sala e un salon aurit în care societatea burgheză se regăsește dîndu-se aici în spectacol... Loja e celula socială, salonul capitonat în reducere... Fiecare viziunează după cum îi e punga: publicului larg, îi e rezervată galeria, «la cucurigu». Locul de adunare nu e decît un loc de dividere, de segregare socială... Diviziunea există și pe altă dimensiune... scena și sala formează două planuri autonome. Scena... întemnează universul dramatic. Cadrul scenei nu e decît o fereastră deschisă asupra unei lumi văzute de departe... Teatru de viziune, teatru-ogîndă, teatru-tablou, care condamnă spectatorul la pasivitatea «voyeur»-ului»

Multe din scenele teatrelor noastre, construite în acea epocă și potrivite ei, intră tot mai greu în dialog cu omul de teatru actual. Sînt anchilozate, senile. Pe lîngă teatrele de construcție veche, chiar acelea recent construite sînt toate de veche concepție arhitecturală asupra locului scenic. Cum ar fi aberant să aștepte pînă ce sub fiecare actuală firmă «Teatru de stat», administrația să strecoare un transplant de loc scenic similar viitorului Teatru Național din București, regizorul anilor noștri se luptă cu scena-cutie, caută s-o acordeze cu parametrii epocii. Cu noi înșine, azi.

După milenii de idealism, am fost anunțați că universul e material (și indiferent), că Zeul suprem absentează. Știam că semenii noștri mor; am aflat că murim fiecare, cu un pas urît și ireversibil, dincolo de care nu mai există ciclu. Nemaexistînd supraréalitate spre care să transcendem, ne-am întors spre noi înșine și spre ceilalți asemenea nouă, și ceea ce am surprins nu ne-a bucurat prea des. Omul ajunge pe Lună, dar nu ajunge temeinic în el. Omenirea proliferă vertiginos, dar Omul se simte tot mai singur. Vom înțelege de ce locul scenic nu mai e menit să mîngîie retina și să alinte creierul, nu mai poate ameliora digestia, de ce el a devenit tot mai pustiu, tot mai cenușiu, rămînînd un simplu podium deprimant o dată ce camerele prospere din decor și-au pierdut întii tavanele și apoi pereții, de ce circularele au renunțat, obosite, la ipocrizia culorii și agonizează în negru sau gri; de ce mascaturile au renunțat la ele însele și s-au autodevorat; de ce copacii din scenă și-au pierdut pentru totdeauna frunzele, de ce pe firmamentul de pînză nu mai îndrăznim să instalăm Luna, de ce tulul a fost izgonit cu poezia lui cu tot, iar catifeaua și mătasea au fost exilate împre-

ună cu fastul, de ce mecanismele de scenă și-au pierdut pudoarea și evoluează « la vedere », glacial, geometric, fără zel, fără taină, ba chiar ostentativ o dată ce marele mecanism ideal nu-și face simțită existența; nici proiectoarele nu se mai ascund, ci-s evidente, clamînd că nu mai există nicăieri « lumini de undeva », ci doar corpuri fizice de iluminat. *Theatrum mundi*. . . Scena e pusă să-și arate oricui plătește cinci lei anatomia și fiziologia. În lumea teatrului demistificarea trebuie operată violent. De la finalul din *Doi pe un balansoar* (cu prăbușirea circularului împreună cu a iluziei, și vădirea pereților reali, duri, crispați, în jur) la *Richard al II-lea* și la *Woyzeck* și la *Regele Lear*, cam așa se prezintă locul scenic în înțelegerea lui Penciulescu. La asta a ajuns și Șerban. Și destui alții. Meritul avangărzii revine lui Liviu Ciulei, care prefigura încă de la *Azilul de noapte* coordonate cărora le-a rămas fidel pînă la *Leonce și Lena*.

O asemenea viziune asupra locului scenic nu înseamnă dezolare, deziluzionare, ci, mai curînd, de-iluzionare. Nu are caracter de minus, ci de plus. Este o trecere de la poziția pasivă la o atitudine dinamică. Lumea nu este întodeauna admirabilă, trebuie să arătăm asta cu bărbăție aspră, trebuie să ne facem datoria arătînd ce-i strîmb și încercînd ameliorarea. Promovarea programatică a gîndirii dialectice a impulsionat hotărîtor pe omul de teatru, dialectician empiric prin însăși profesiunea lui. Dialectica materialistă a netezit calea omului de teatru de la noi, l-a stimulat sistematic în căutările novatoare, în aplicarea pe scenă a cuceririlor din celelalte sfere ale activității umane.

După aceste reconsiderări ale locului scenic în urma mutațiilor care țin de gîndirea filozofică, să amintim cîteva noi aprecieri estetice. S-a convenit că scena nu e menită a fi o oglindă docilă a realității, ci un univers transfigurat, cu legi autonome, cu limbaj convențional specific. Să restaurăm adevărul și să recunoaștem că primii pași în acest sens nu s-au făcut în teatrul obișnuit, ci, datorăți Margaretei Niculescu, secondată de Ștefan Lenkisch, în teatrul de păpuși. Una dintre reacțiile în lanț declanșate a fost aceea că, locul scenic nemaitrebuind să fie o iluzie a realității, actorii au cutezat, în sfîrșit, să țîșnească din cadrul tabloului și deci al scenei și au putut evolua printre spectatori. Locul scenic și-a pierdut scleroza, a devenit flexibil. În acest loc stăpîn devine actorul, o dată ce el creează, tridimensional, noul tip de imagine teatrală, și nu mai e preocupat de integrarea în imaginea-tablou bidimensională. Eliberat, actorul e scutit de îndatorirea de a prelua mereu o altă identitate și se poate angaja direct în relația cu publicul, spărgînd despotismul-cel-de-al-patrulea-perete. Abordarea dramaturgiei lui Brecht, în care nu numai meritul pionieratului, ci și al constanței la înalt nivel de spectacol se cuvine lui Giurchescu, a facilitat calea noilor principii estetice ale locului scenic. Diferiți semnificanți — inscripții, elemente de decor singulare, eliptice, metaforice, sau simple materiale sugestive — alungă și suplinesc decorurile abundente și fotografice. Se naște o geografie nouă a locului scenic, cu mari practicabile geometrice, fie sedimentîndu-se, fie deplasîndu-se rectiliniu sau circular. Toni Gheorghiu, Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Dan Nemțeanu, Mihai Tofan, Adriana Leonescu, Todi Constantinescu explorează noile continente tulburătoare, instaurează la noi era elementelor tehnice, evoluînd « la vedere », potrivit unui anume ceremonial rece, unei funcții de nouă estetică, datorată utilajului tehnic. Ceea ce nu contravine de loc secolului.

Perfecționarea elementelor materiale ale tehnicii de scenă influențează datele locului teatral. Posibilitatea ca orice punct din scenă și din sală să fie urmărit cu un jet mobil, concentrat și intens de lumină creează o amplă elasticitate, o beție de spațiu, nemai-fiînd necesar ca actorul să stea pironit în primul plan lîngă arhaica rampă, ci putînd acționa oriunde, lîngă fundal ca și la stalul doi. Devalorizarea reflectoarelor și rolul mai mare al proiectoarelor face ca decorul să nu mai acopere, lăbărțat, scena: diferite elemente simple, luminate între semiobscurități, dovedindu-se la fel de eficace. Creșterea puterii izvorului electric permite ca tonul perdelelor să ajungă tot mai închis, pînă la negru, înlesnind decuparea contrastantă feței actorului — lucru altădată imposibil datorită excesivei absorbții a luminii de către perdelele întunecate. Lumina izbutește să se ridice la rang de decor, fie prin proiecții (*Prima întîlnire* și *Nu sînt Turnul Eiffel* în regia lui Cojar), fie prin efecte combinate (*Nepotul lui Rameau* în regia lui Esrig), fie prin simple

coloane sau perdele de lumină ca în spectacolele lui Manea. În sfârșit, intervenția aparatului stereofonic înconjurând publicul contribuie la extinderea locului scenic pînă spre periferia locului teatral.

Mutațiile intervenite în psihologie, evoluțiile modului de percepere sînt tot mai larg exploatate de teatrul nostru contemporan. Atenția distributivă, educată nu numai de filme și de competițiile sportive, dar și de obișnuitele traversări de străzi în condițiile traficului modern — permite disocieri de imagini atît de decor (ca în citatele spectacole datorate lui Cojar), cît și în compozițiile cvasisimultane ale unor disparate grupuri de actori (puncte solide în experiența lui Șahighian, Finți, Horea Popescu, Harag). Pentru a acționa percutant asupra contemporanilor noștri obosiți, suprasolicitați de invazia stimulilor, imaginea teatrală se cere a fi un impact, ceea ce Giurghescu a știut întotdeauna, Cernescu din cînd în cînd, iar Penciulescu a descoperit de cîrînd. Dacă mai adăugăm și extinsele aplicații practice ale semiologiei în domeniul teatral — limbajul teatral nefiind decît o codificare de semne —, constatăm că teatrul nostru a ajuns să-și formeze și să manevreze un loc scenic mai suplu și mai expresiv decît oricînd.

În sfârșit, o ultimă sferă intercon condiționată pe care o atingem este prima ca însemnătate și ca volum: sfera social-politică. Prin spectacol, faptul artistic devine social — și invers. În anii noștri, teatrul se democratizează, își găsește vocația agitatorică, spiritul partinic. Locul teatral e revoluționat în partea aferentă publicului — noile săli (teatrul din Brașov, din Constanța, din Baia Mare) desființează barierele societății stratificate și fără conexiuni. Teatrul nu mai exprimă « elite » sociale, ci cetatea. Publicul larg și apariția eroului-colectiv, eroul-masă dilată locul teatral. Uneori, rezultă exagerări, teatre supra-dimensionate, teatre-mamut (de pildă Teatrul Giulești, aflat cronic la cel mai jos indice de folosire a sălii).

Punctele de reper oferite de experiența teatrului sovietic, a lui Piscator, a lui Brecht, pe de o parte, a lui Artaud, Brook, Grotowski și mulți alții, pe de alta, prilejuiesc oamenilor noștri de teatru o parcurgere înlesnită a drumului nostru spre spectator (din păcate, deprecîm însemnatele învățăminte ale propriului teatru folcloric). Niciodată teatrul nu a iubit atît de pasionat spectatorul ca azi. Și reciproca e valabilă. Iar spectacolul se îndreaptă, convergent, spre publicul de care îl separă frontul de contact. Se caută eliminarea acestui hiatus, a acestei falii dintre lumile complementare și mutual-receptive. Ieșit în împinșarea publicului, teatrul vrea să i se interfereze cît mai plenar. Ciulei a fost primul care a repus în drepturi, la noi, în anii noștri, intrîndul scenei elizabethane (*Cum vă place*). Cornel Todea realizează la același teatru primul spectacol cu front dublu de contact (*Cazul Oppenheimer*). Autorul rîndurilor de față a semnat primul spectacol de teatru rotund (*Încerc, în sala ATM*). Încercările continuă, tot mai eficiente, tot mai variate. Foarte tinerii Al. Colpacci (*Dispariția lui Galy Gay*, la Teatrul din Oradea) și Alexa Visarion (*Cartofi prăjiți cu orice*, la Studioul IATC) acționează permanent printr-o relație de forță, fie perforînd, fie înconjurînd sala prin incursiunile actorilor. Operant e (tot la Studioul IATC) Caragiale... dar nu teatru, în regia Sandei Manu: spectacolul începe încă de cînd spectatorului i se rupe biletul la intrare, iar actorii acționează învăluitor, ubicuu în locul teatral, pînă la final.

În actuala strădanie de modernizare a Institutului de artă teatrală și cinematografică s-a ajuns ca munca la clasă să se exercite pe locuri scenice cu geometrie variabilă, actorii și regizorii de mîine familiarizîndu-se cu modalități prezente în teatre, dar încă prea sporadice. Într-adevăr, cu toate eforturile regizorilor de a reevalua contemporan spațiul scenic, ei înșiși au făcut prea puțin față de ceea ce merită specia lor nostră, față de marea varietate de conținut a vieții contemporane care-și așteaptă formele cele mai adecvate. Iar cei care au construit teatrele au rămas și mai datori, dovedindu-se timizi — ca să nu spunem nepricepuți sau conservatori —, în ruperea de « ieri »-ul locului scenic, spre a-l servi pe « azi » și a-l prevedea pe « mîine ». Multitudinii de structuri a textelor din repertoriul actual nu i se poate răspunde cu o singură structură a locului scenic, scena-cutie. Fiecărui spectacol — locul scenic care i se cuvine structural ! Acesta e viitorul care se pregătește, perioada rîvnită a dizolvării frontului de contact, a comu-

niunii cât mai depline, astfel ca actorul și spectatorul să fuzioneze în calitatea supremă de participant. Astfel locul scenic, mereu în expansiune, se va dilata pînă ce va ajunge ceea ce îi e menirea: prin suprapunere cu locul teatral, să-i devină sinonim.

R É S U M É

Dans cet ouvrage, nous considérons *lieu théâtral* le lieu d'interférence entre acteurs et spectateurs dans le spectacle théâtral, c'est-à-dire l'espace qui englobe les participants au spectacle. Nous appelons *lieu scénique* l'espace dans lequel les acteurs présentent le spectacle et *lieu de jeu* un fragment du lieu scénique ayant, en général, un lien avec un accident matériel qui soutient l'action de l'acteur. Une multitude de lieux de jeu (avec les respectifs interstices) constitue le lieu scénique, et le lieu scénique est une des deux composantes du lieu théâtral.

Dans le dernier temps, nous constatons que le spectacle théâtral tend à s'évader de la scène traditionnelle, à l'italienne, de la boîte à illusions. En accord avec le spécifique de l'époque passée, cette scène ne l'est plus avec le nôtre.

L'article analyse les paramètres philosophiques, esthétiques, matériels, psychologiques, politiques et sociaux qui, dans leur évolution, ont déterminé tels ou tels progrès de la reconsidération des notions de lieu théâtral, lieu scénique et lieu de jeu.

PLASTICĂ ȘI CULOARE ÎN ORIZONTUL ESTETIC AL LUI GEORGE ENESCU

MIRCEA VOICANA

Problemele pe care le atingem sumar în paginile de față constituie subiectul unor preocupări mai vechi și mai dezvoltate, care duse-seră acum câțiva ani la redactarea unui studiu de câteva zeci de pagini, însoțit de numeroase trimiteri la exemplificarea de ordin muzical corespunzător și care — împreună cu alte studii dedicate unor probleme similare — urma să conducă la realizarea unei lucrări mai ample asupra orizontului estetic al marelui George Enescu¹.

Preocupările la care ne-am referit ne-au fost sugerate, pe de o parte, de lucrul la monografia *George Enescu* pe care sectorul de istoria muzicii din Institutul de istoria artei a pregătit-o în ultimii ani. Alături de aspectele de ordin istoric, cronologic, analitic, bibliografic etc. ale unei asemenea activități, aspectul estetic nu se putea să nu se impună cu ponderea sa caracteristică în aprecierea și evaluarea operei artistice a muzicianului de o atât de complexă constituție și manifestare care a fost Enescu. Dar, pe de altă parte, la o mai mare atenție asupra unor probleme de această natură ne-am simțit îndemnați când am constatat, din nou, într-o privire generală asupra peisajului muzicologic contemporan românesc (privire care a impus elaborarea unui studiu amplu asupra direcțiilor în care se dezvoltă muzicologia românească²), penuria de preocupări de nivel, cantonarea multor elaborate fie într-un etaj istoriografic improvizatoric, lipsit de metoda și viziunea general-istorică necesară, fie într-o zonă de falsă «strictă specialitate», prin recurgera la un limbaj ezoteric care ascunde tehnicități sterile.

Cauzele acestui fenomen sînt desigur multiple, dar printre ele un loc important îl constituie sistemul de pregătire, ca și climatul de considerare a unor asemenea aspecte, față de o exclusivă axare pe aspectele tehnicii — de compoziție sau chiar de interpretare. Insuficienta gîndire creatoare la nivel de teoretizare generalizantă, estetică, se datorează desigur și confuziei terminologice pe care o cultivă muzica față de toate celelalte arte și domenii ale științei și culturii, în cadrul acestora *teoria* fiind tocmai generalizarea și înțelegerea filozofică, pe cînd în muzică *teoria* rămîne înțeleasă în sensul unor reguli ale creației în opoziție cu practica instrumentului sau vocii, adică tocmai în sensul unor

¹ Deoarece, între timp, am avut ocazia să constatăm că circulația ideilor depășește uneori posibilitățile de exactă determinare a titularilor lor, ne vedem nevoiți să ne restrîngem în comunicarea gîndurilor noastre asupra subiectului de față, limitîndu-ne la expunerea unor teze generale și reducînd din datele concrete, prezentarea și comentarea documentării integrale a acestor teze urmînd a-și găsi locul la momentul potrivit, în lucrarea pe care o aminteam.

² Ca rezultate parțiale ale acestui studiu, a reieșit comunicarea *Concepte și modalități înnoitoare în muzicologia românească contemporană*, prezentată în Sesiunea organizată cu

prilejul celei de-a 50-a aniversări a constituirii Partidului Comunist Român, precum și studiul *Mutații conceptuale în muzicologia românească contemporană* (SCIA, seria teatru-muzică-cinematografie, nr. 1/1971) și articolul *Aspects nouveaux de la musicologie roumaine contemporaine* (RRHA, série théâtre-musique-cinématographie, t. VIII, 1971), toate trei realizate în colaborare cu colegii din institut, Elena Zottovicianu și Clemanșa-Liliana Firca.

tehnici și nicidecum în acela al degajării principiilor și al tratării sensurilor, orientărilor și valențelor artei.

Poate tocmai tendința de monopolizare continuă a tratării problemelor muzicii de către unii practicieni insuficient înarmați filozofic (căci estetica este și rămîne o disciplină filozofică) a stat la baza coborîrii exigențelor la nivelul standard abordabil facil de oamenii practicii directe³ artistice, redusă și aceasta numai la practica compoziției. În numele unei poziții antidiletante se practică astfel un diletantism cu atît mai nociv cu cît se autovăduvește de corectivul critic care eventual i-ar putea fi sugerat din confruntarea și cu puncte de vedere neprovenite strict din aria practicienilor constituiți în organism profesional închis. Printr-o adevărată stîlcire a sensurilor, un firav «Croche» ar încerca astfel să nege aportul unor «diletanți» ca V. V. Stasov, Charles Baudelaire sau acel «Corno di Bassetto», cum semna Shaw — spre a ne opri la exemple istorice.

Acestor gînduri li se adaugă și constatarea lipsei de participare și combativitate «inter pares», prin unele coexistențe de opinii curios divergente, care nu numai că nu sînt dezbătute, dar nici nu sînt relevante ca atare.

Nu rămîne de mirare deci că, în aceste condiții, lipsa de nivel teoretic nu este sesizată, nu se restituie esteticii locul său în aprecierea fenomenului muzical, nu se recunoaște esteticii locul său categorial și criterial în elaboratul muzicologic.

În această ordine de idei, tocmai o problemă cheie ca aceea a determinării, analizării și evaluării măiestriei artistice rămîne adesea ignorată, prin înlocuirea ei cu diverse componente parțiale ca problema limbajului, cea a structurilor sau cea a mijloacelor tehnice, acestea de multe ori echivalate pripit cu mijloacele artistice în plenarul lor sens.

Dintre diversele elemente care au intrat în orbita de observație și de mai competență explicare din partea lumii noastre științifice, *culoarea în muzică* a beneficiat încă de acum cîțiva ani de un studiu elaborat cu seriozitatea ce-i este cunoscută de către Ștefan Niculescu⁴. În urmărirea modului în care această problemă este concepută prin raport la arta lui Enescu, constatăm de asemenea, din partea unor competențe ale muzicologiei noastre, observații și exprimări nu totdeauna concordante, dar care merită atît atenție cît și un oarecare efort de explicitare a lor, cîteodată; Wilhelm Berger⁵ și Tudor Ciortea⁶, Clemansa-Liliana Firca⁷ și Octavian-Lazăr Cosma⁸ se numără printre cei ce au abordat mai direct sau numai tangențial asemenea aspecte.

Dintre aceste exprimări, este cazul să cităm precizările lui Octavian-Lazăr Cosma, care află în analiza structurii leitmotivice a operei *Oedip* și o constantă preocupare timbrală a lui Enescu, «culorile instrumentale ce revin cu insistență în partitură, fiind legate de un anumit personaj sau simbol»⁹, tot așa cum, după ce remarcă complexitatea și varietatea orchestrației din *Oedip* și minuțiozitatea evantaiului de indicații de ordin tehnic sau emoțional privind execuția, subliniază «în mod cu totul deosebit . . . coloritul orchestral românesc (subl. ns.), de un farmec și de o originalitate cu totul aparte»¹⁰.

Tot astfel, în cadrul unor considerații asupra stilului și limbajului instrumental al lui Enescu, Clemansa-Liliana Firca nu pregetă să afirme originalitatea și organizarea (neafectată de performanțe de bravură) ale acestui limbaj instrumental, chiar și în cazul unor detașări solistic concertante ale instrumentelor¹¹, și înțelege să abordeze frontal problema culorii, încercînd să răspundă întrebării pe care o formulează astfel: «în ce măsură elementul *culoare* își afirmă în muzica lui Enescu o individualitate pregnantă?»¹². Răs-

³ Pentru că există și o altă practică, a teoriei, istoriei și ideologiei domeniului respectiv, din care sînt îndepărtați, în această concepție, cei ce nu sînt sau nu se declară «artiști».

⁴ Ștefan Niculescu, *Culoarea în muzică*, în *Omagiul lui George Oprescu*, București, 1961.

⁵ Wilhelm Berger, *Aspecte ale polifoniei moderne*, în *Muzica*, nr. 4/1965; *Tradiție și actualitate în cvartetul românesc*, în *Muzica*, nr. 3/1961; *Ghidul muzicii de cameră*, București, 1968.

⁶ Tudor Ciortea, *Sonata a III-a pentru vioară și pian de George Enescu*, în *Muzica*, nr. 5/1955 și în *Studii de muzicologie*, II, București, 1966.

⁷ Clemansa-Liliana Firca, *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, II, București, 1966.

⁸ Octavian-Lazăr Cosma, *Oedip-ul enescian*, București, 1967.

⁹ *Ibidem*, p. 261.

¹⁰ *Ibidem*, p. 262.

¹¹ Clemansa-Liliana Firca, *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în *Studii de muzicologie*, II, București, 1966, p. 62.

¹² *Ibidem*, p. 74 și urm.

punsul autoarei este diferențiat în ordine istorică, considerînd că unui prim moment, al rapsodiilor, caracterizat printr-un « strălucitor mozaic sonor » îi urmează o a doua etapă (*Octetul, Dixtuorul, Simfonia I, Suita I și Suita a II-a* pentru orchestră) de mai puțin interes al compozitorului pentru coloritul instrumental, de o « tratare întrucîtva nespecifică » a instrumentelor, de « amalgamare a timbrurilor pe unisonuri » într-un « tipic timbru rezultat ».

În fine, o a treia etapă ar fi cea a unor lucrări de cameră cu caracter evocator sau programatic (*Sonata a III-a pentru pian și vioară, Impresii din copilărie, Cvartetul nr. 2 pentru coarde*), unde redeșteptarea interesului coloristic atinge chiar efecte onomatopice.

În legătură cu aceste opinii, este de la început de precizat că era foarte firesc ca autorii, ocupîndu-se de elementul culoare, să se refere în principal la lucrări instrumentale și orchestrale, unde acest element se găsește în *medias res*. Trebuie însă observat că în timp ce Octavian-Lazăr Cosma se referă, într-unul din pasajele amintite, la *coloritul românesc*, înțelegînd deci culoarea în sensul de « culoare locală » sau « culoare națională », Clemansa-Liliana Firca tratează acest concept numai în plan strict muzical-timbral.

Nu mai puțin este însă necesar să se observe că în același plan strict muzical se procedează prea adesea prin echivalarea culorii cu timbrul. Din acest punct de vedere ar merita ca în abordarea problemei culorii în muzică să ne oprim, inițial, asupra laturii ontologice a chestiunii, referindu-ne deci oarecum circumscris la caracterele fizice care definesc sunetul și muzica, nu înainte însă de a observa că cele două accepțiuni mai sus semnalate sînt parțial explicabile prin însuși faptul recurgerii la un termen ce se folosește prin împrumut din arta plastică — și mai precis din pictură — căreia îi este specific.

Desigur, nu este unicul termen adoptat și asemenea împrumuturi a operat de altfel și literatura (vorbim astfel în mod curent de culoarea în literatură, de literatură colorată, de limbaj sau stil colorat etc.), după cum și în literatură sau în plastică s-au adoptat termeni specifici muzicii, ca de pildă termenul de *tonalitate*.

Dar, între culoarea din pictură și cea din muzică există o diferență fundamentală. Se știe azi că culoarea nu constituie o proprietate specifică și substanțială a corpurilor, ceea ce bănuia încă Epicur — care stabilea că obiectele apar colorate diferit în funcție de lumina care le luminează — și a fost întărit încă prin observațiile lui Descartes, ale lui Boyle și prin teoria cromatică a lui Newton. Concepem azi culoarea doar ca impresie pe care o produce asupra ochiului nostru lumina, după natura sa și a obiectelor care o reflectă. Totuși, această impresie, această calitate derivată este prezentă în raport cu orice obiect, orice semn plastic pictural este purtător de culoare, adică producător de impresie a culorii. În muzică însă, culoarea nu este proprie oricărui sunet, ba chiar *nici unui sunet*. Printre calitățile sau elementele sunetului nu întîlnim niciodată *culoarea*, ci *timbrul*. Este adevărat că aceste două noțiuni sînt foarte adesea confundate de practicieni, dar ele sînt departe de a fi echivalente. Timbrul este calitatea reductibilă la unicat, la starea singulară din lumea plastică. Dar în muzică realizarea impresiei de culoare presupune cu necesitate multitudinea de sunete, cu timbrul lor diferit (sau nu), în succesiune — juxtapunere sau suprapunere (mixaj), adică într-o organizare compozițională. În plastică, în schimb, pornindu-se de la semnul pictural investit inițial și organic cu culoare (adică cu capacitatea sa specifică de a reflecta lumina), organizarea compozițională, învecinarea, juxtapunerea chiar a unor culori diferite (sau nu) se exprimă de data aceasta printr-o noțiune suplimentară, *valoarea*, corespunzătoare *culorii* muzicale. Ceea ce vrem deci să fixăm este constatarea că din punct de vedere fizic semnul muzical este investit cu timbru iar nu cu culoare, așa cum semnul plastic pictural este investit cu capacitatea de culoare. Că, deci, aspectul *culoare* în muzică ține nu de latura fizică ci de cea teleologică, de compoziție, de caracterul estetic al muzicii.

În măsura în care noțiunile se clarifică, fiind reconsiderate bazele de construire a conceptelor și de aci a raționamentelor și tezelor, putem înțelege într-o lumină nouă coloristica enesciană. Se știe că, egal dotat și în sens plastic, tînărul (sau copilul) Enescu se simțea atît de atras spre culoarea plastică, încît, obsedat de ea, consideră că la o vîrstă încă fragedă era bolnav de culoare, era « atins de *cromism* », cum se va exprima el însuși în interviurile acordate lui Bernard Gavoty pentru *Radiofuziunea franceză*. Se

știe, pe de altă parte, că în foarte multe pagini ale creației sale muzicale George Enescu se dovedește un mare artist al coloritului muzical, adică al acestei varieri a impresiei — în planul muzical — care se obține prin alegerea și jocul timbrurilor și prin indicații (la Enescu extrem de minuțioase și de nuanțate, circumstanțiate) vizînd starea sau efectul psihologic urmărit.

Ceea ce i-a făcut pe cei ce se interesau de evoluția sub acest aspect a lui Enescu să se îndoiască de continuitatea preocupărilor sale pentru elementul culoare nu este însă o lipsă de culoare sau o lipsă de atenție pentru culoare, ci ține de o anumită poziție de creație pe care Enescu s-a situat în aproape întreaga sa carieră componistică. Departe de a lipsi dintre parametrii săi muzicali, culoarea este mereu prezentă în orizontul estetic al lui Enescu. Dar nu în sensul clasic, frust, al colorismului descriptiv pe care Enescu îl evita atît de neabătut, încît și în lucrările sale cele mai programatice, de la *Poemă* și *Rapsodii la Sonata a III-a pentru pian și vioară* și la *suita Impresii din copilărie*, pitorescul enescian nu devine niciodată descriptiv, naturalist, ci rămîne un pitoresc de natură psihologică, de atmosferă¹³. Dimpotrivă, s-ar putea recunoaște că Enescu realizează și în aceste opusuri o modalitate nouă, specifică lui, de pitoresc discret și rafinat în concordanță cu soluția pe care o oferă problemei culorii muzicale și în operele sale cele mai clar încadrabile în conceptul de «muzică pură». La Enescu, problema culorii este mai mult ca orice o componentă a problemei plasticității, a plasticității compoziționale.

Așa se explică și latura coloristică-timbrală a preferinței lui Enescu, de-a lungul operei sale, pentru procedeele heterofonice scoase în evidență de Clemansa-Liliana Firca, de Ștefan Niculescu, de Tudor Ciortea. Artă a pendulării între acțiune și introspecție, între dinamism energetic și contemplație molcomă, între vibrație și tensiune pe de o parte și alean și dor de liniște și pace pe de altă parte, arta lui Enescu este totodată o artă a culorii vibrante și a tonurilor umbrite, o artă a luminii și estompării, o artă a *clar-obscurului* muzical.

În factura muzicală enesciană devine tipică reducerea la mase sonore tip cu un anumit tonus coloristic standard, la un «timbru rezultat» cum se exprimă Clemansa-Liliana Firca, pentru ca din această magmă să țîșnească jerbe, coloane sau edificii de plasticitate și colorit diversificat. Ceea ce a fost remarcat pe planul tehnic, al procedului predilect-heterofonic (și nu intrăm aci în discutarea moștenirii etnomuzicologice la Enescu, temă ce s-ar putea dezvolta cu acest prilej), este deci de pătruns și sub raportul estetic, constatînd această trăsătură caracteristică a modalității proprii enesciene de a se situa în universul său estetic pe care îl vom putea numi nu chiar «mioritic» ca unii dintre confrăți, ci mai degrabă cvasi-mioritic sau «de tip mioritic». Comparația artei sonore enesciene cu clar-obscurul plastic, așa cum s-a constituit el de la Caravaggio și Elsheimer la Rubens (*La vielle au brasero* din Galeria de la Dresda) și la incontestabilul Rembrandt, se poate de altfel urmări nu numai în latura componistică, ci și în cea interpretativă a lui Enescu.

Dar, afirmînd acest clar-obscur muzical ca modalitate tipic enesciană putem să reușim să determinăm și plasticitatea sa coloristică muzicală ca o redevență a luminii. Luminozitatea muzicală e trăsătura de unire între coloristica muzicală și plasticitatea muzicală, efectele ei găsindu-se prezente în ambele categorii estetice; ea este deci una dintre cheile înțelegerii orizonturilor estetice ale lui Enescu. Dacă privim astfel lucrurile, obiectiile de noncolorism aduse unor opere ca *Octetul* și *Dixtuorul*, ca *Simfonia I* și cele două prime *Suite* pentru orchestră cad de la sine, înlocuindu-se cu o categorică recunoaștere a unei plasticități specifice de ordinul coloristicii și al luminozității.

Se pot invoca multiple și variate exemple, dintre care, cu privire la acest grup de lucrări, vom aminti aci observația lui Ștefan Niculescu privind coloristica *Preludiului la unison* din *Suita nr. 1 pentru orchestră op. 9* de George Enescu¹⁴ și ne vom referi pe de altă parte la finalul *Suitei nr. 2 în do major pentru orchestră*, la acea *Bourrée* deplin eloc-

¹³ Am încercat o prezentare a acestei atitudini artistice în primul capitol al menționatei monografii *George Enescu*, I, București, Editura Academiei, 1971.

¹⁴ Prezentarea discului ECD- 91.

ventă pentru jocul luminii, pentru pendularea între clar și obscur, expresia artistică realizându-se când prin țîșniri în lumina brută, când prin mîngîieri ale luminii filtrate, procedeau de comparat cu atîtea alte pasaje din *Simfonia I în mi bemol major*. De pildă, în mișcarea finală a simfoniei, Enescu modifică aspectul timbral și variază coloritul printr-un permanent joc orchestral de ieșire și recădere (estompere) în masa sonoră — timbrală și tematică — a unui (funcțional, nu formal) *tutti* orchestral, în timp ce în exemplul citat din *Suita nr. 2* folosește jocul timbral și de poziție și înălțime pe scara sunetelor, varierea înălțimilor și a timbrului. Să mai amintim de asemenea însăși structura primei teme din mișcarea I a nemenționatei de către comentatori *Sonate a II-a pentru vioară și pian*, acea sonată cu care (alături de *Octet*) Enescu considera că a devenit el însuși și în care neliniștea sugerată de ritmica în trei (triolet) se completează cu neliniștea provenită din varierea, interschimbarea permanentă, pendulantă, suitoare și coboritoare a planurilor desenului melodic, combinată totodată cu pendularea între lumină și umbră și între diversele registre timbrale ale instrumentelor, de tipul clar-obscurului amintit. Procedeul se reia și se amplifică pentru întreg parcursul sonatei, devenind un fel de element ciclic sub aspectul tratării coloristicii, iar nu sub cel al construcției formale, tematice¹⁵.

Și procedeul se regăsește, nu o dată, în operele ulterioare ale marelui artist, rămînînd ca argumentarea și exemplificarea detaliată să fie prezentate în lucrarea dezvoltată la care ne-am referit.

R É S U M É

Une certaine confusion régnant dans la terminologie des études de musicologie, on vient de constater que pour la musique — autrement que pour tous les autres arts et domaines de l'activité sociale — la *théorie* ne concerne pas l'ensemble de principes, d'idées, de thèses, de systèmes, de conceptions philosophiques au plus haut degré, appliqué à ce domaine d'art; elle est conçue plutôt comme un ensemble de règles de l'acoustique et de la composition, opposé à la pratique des instruments ou de la voix, en somme une *vraie technique*.

C'est la cause d'une bien équivoque acception des termes choisis pour faire connaître la matière sonore, et le chapitre qui traite de la couleur dans la musique d'Enescu témoigne de cette ambiguïté. Tâchant d'apporter à ce problème une solution objective, l'auteur se propose de différencier les deux sens du mot *couleur*, l'un pour la couleur dans la musique et l'autre pour la couleur dans les arts plastiques (peinture); en observant qu'au point de vue ontologique la « couleur plastique » reste toujours un élément de la matière, étant toujours portée par le signe plastique, ce qui correspond en musique au *timbre* du son, tandis que la « couleur musicale » est toujours un résultat de la musique et pas du son, c'est-à-dire un effet de la construction musicale, de la composition.

En partant de ces observations, on peut considérer du point de vue de la théorie l'univers esthétique d'Enescu, en dégagant comme trait caractéristique de son génie la pratique constante du *clair-obscur musical*, trait essentiel de la plasticité de certaines compositions, plasticité créée toujours par une sorte de mouvement pendulaire entre des points extrêmes: la lumière et les ombres, le jaillissement des timbres précis et la rechute dans une masse sonore grise, imprécise. C'est dans cet ordre d'idées qu'on peut réviser les thèses sur un prétendu manque de préoccupation pour la couleur dans des œuvres d'Enescu, comme l'*Octuor* et le *Dixtuor*, la première *Symphonie*, les deux premières *Suites pour orchestre*, etc. C'est la matière d'un ouvrage en cours d'élaboration, où les observations avancées dans cette étude seront amplement développées et illustrées.

¹⁵ Merită ca, deocamdată în trecut, să menționăm paralela ce se poate face între această temă (și acest procedeu) și prima temă a mișcării I din *Simfonia a IV-a* de Johannes

Brahms, sonata enesciană apărind din acest punct de vedere oarecum ca o replică a ultimei simfonii brahmaiene.

PRELIMINARII LA CUNOAȘTEREA «SISTEMULUI MUZICAL» AL LUI DIMITRIE CUCLIN

ANCA JALOBEANU

Dimitrie Cuclin este una dintre cele mai originale și impunătoare personalități ale vieții noastre muzicale prin complexitatea realizărilor sale. Uimitor de prolific, se pare că acum, la venerabila vîrstă de 86 de ani, compune cea de-a 19-a simfonie a sa. Păstrînd proporțiile, am putea spune că el s-a constituit ca personaj după modelul lui Wagner.

De prestigiu mondial ca estetician, Dimitrie Cuclin este, din păcate, prea puțin cunoscut la noi. Puținele lucrări despre el s-au limitat la date biografice și considerații mai mult formale asupra operei sale muzicale, ferindu-se de a intra în fondul «Sistemului» său muzical. Înțelegerea modului său de a gândi rămîne de cele mai multe ori incompletă, pentru că e alterată de preconcepții, derivate poate chiar din unele formulări ale lui Cuclin însuși, cum ar fi aceasta: «Muzica nu e un domeniu acustic, fizic, ci metafizic, și în supremul fondului său, inefabil». S-a ajuns însă acum la situația regretabilă că pînă și *Tratatul de estetică muzicală*, singura lucrare românească purtînd acest titlu, le este cunoscut doar din auzite, sau doar prin cîteva idei, chiar oamenilor de profesie — muzicieni sau muzicologi. Iar de cele mai multe ori o cunoaștere fragmentară a unui sistem teoretic, mai ales cînd acesta e de o asemenea anvergură, îi denaturează sensurile.

Liviu Rusu atrăgea încă din 1966 atenția¹ că «încercarea de a expune critic ideile esteticii lui Dimitrie Cuclin se impune în mod imperios» și aceasta «ar putea lua forma unor prolegomene la o estetică muzicală concepută pe baze dialectice». Ideea a fost subliniată și în lucrările sesiunii științifice a sectorului de istoria muzicii din Institutul de istoria artei din decembrie 1969.

Insistăm însă asupra faptului că va izbuti să întreprindă această discuție critică numai acela care va putea cunoaște *întreaga* operă teoretică a lui Dimitrie Cuclin (ne referim la lucrări importante aflate încă în manuscris).

Obiectul studiului de față este descrierea, în linii foarte mari, a modalității lui Dimitrie Cuclin de fundamentare științifică a «Sistemului muzical», considerat de el sub trei aspecte:

- *funcțiunile și relațiile dintre funcțiuni*, care ar fi domeniul «științei muzicii»;
- *logica arhitecturală* — studiul artei muzicii;
- *etica esenței expresive* — filozofia muzicii, primul aspect constituind ceea ce se cheamă teoria muzicală, iar ultimele două intrînd în sfera esteticii.

Ne vom întemeia constatările și afirmațiile în primul rînd pe lucrările tipărite ale lui Dimitrie Cuclin, referințele noastre bibliografice urmînd a fi cele la îndemîna tuturor.

¹ Liviu Rusu, *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești*, în *Studii de muzicologie*, vol. II, București,

1966, p. 229—267.

Tratatul despre Știința muzicii (manuscris dactilografiat în 1964), aflat la dispoziția noastră mulțumită bunăvoinței profesorului Liviu Rusu, căruia îi aparține, este doar formal o excepție (după părerea noastră), pentru că reprezintă o sinteză a preocupărilor și concluziilor de ordin teoretic ale lui Cuclin. Rînd pe rînd, deși fragmentar, ele sînt toate cuprinse în lucrările tipărite: cărți, manuale școlare, studii, articole etc. Am recurs în unele cazuri la *Tratatul* aci menționat, pentru că unele idei au dobîndit într-însul o concizie maximă și o deosebită rigoare logică.

★

« Totul face sistem, atît mișcarea în univers, viață și artă, atît abstractul transmodat în concret, cît și starea în sistemul însuși »².

La Dimitrie Cuclin, noțiunea de sistem se poate înfățișa în mai multe accepții. Apare, înainte de toate, în sensul unui ansamblu structurat de principii și de demonstrații, al unei *doctrine* asupra muzicii. Acest sens este însă cel implicit. Pentru că explicit, Cuclin își asumă doar sarcina de a descoperi, de a cunoaște adevăratul « Sistem muzical », ca ansamblu (« ierarhic, unitar, complet și perfect ») de elemente de același fel sau cu aceeași menire (« Sistemul » avînd deci și însușirile de a fi « pur și unic în diversitate »). El privește « Sistemul muzical » ca pe o manifestare particulară a « Sistemului universal », arătînd prin analogie că aceleași legi domnesc și într-un sistem, și în celălalt. Împingînd mai departe analogia, el raportează sistemul muzical la « psihic » (acesta fiind, în terminologia sa, atît conștiința, cît și psihicul propriu-zis). Consideră că sistemele psihic și sonor sînt gemene prin natura lor « pînă la posibilitatea stabilirii între elementele lor armonice a unei perfecte corelații ».

În expunerea sa asupra « Sistemului », Dimitrie Cuclin pleacă de la următoarele premise: dacă domeniul muzicii este prin esență abstract, înseamnă că și fenomenele prin care se manifestă sînt abstracțiuni. Sunetul muzical însuși este modalitatea subiectivă prin care ni se semnifică fenomenul fizic vibrator, cu frecvență determinabilă, între anumite limite impuse de organismul omenesc: « Haosul conține totul...; din haosul sonor, steril, deși fecundabil de către spiritul și puterea armonizatoare, acesta (spiritul) scoate elementul primordial vivanț al lumii sonore, sunetul muzical »³.

Investigațiile lui Dimitrie Cuclin asupra « elementelor științei muzicii » se îndreaptă aproape exclusiv spre studiul înălțimii sunetului. Este o limitare, dar cu temeiurile ei, pentru că înălțimea a fost dintotdeauna unicul criteriu de formare a tuturor sistemelor muzicale. Dar înălțimea ca atare nu există în natură, ci există vibrații cu o anumită frecvență, amplitudine, durată, armonice, parțiale, fenomene inseparabile fizic, care se manifestă toate laolaltă prin epifenomenul *sunet*, dar ele pot concura fie și numai la perceperea acestei singure și celei mai caracteristice însușiri a sunetului muzical — înălțimea. Înălțimea implică o poziție de referință, care se constituie pentru conștiință ca o poziție spațială⁴, față de care sunetele vor fi percepute ca înalte sau joase. Această poziție de referință poate fi un sunet desemnat prin noțiunea de tonică.

Înălțimea este relativă prin faptul raportării sunetului la o poziție de referință, dar conștiința auditivă simte că sunetele sînt înalte sau joase mai întîi într-un mod nedeter-

² Dimitrie Cuclin, *Confesiunile unui compozitor și estetician*, în *Tribuna*, 13, nr. 29 (651), 17 iulie 1969, p. 5.

³ Dimitrie Cuclin, *Tratat de estetică muzicală*, București, Tip. Oltenia, 1934, (448) p.

⁴ « Le fait est qu'il y a dans notre appareil auditif un organe sensible à notre orientation dans l'espace, et cet organe a été, dans l'évolution animale, l'origine de l'ouïe. L'ouïe procède donc de notre sens de l'orientation... C'est pourquoi nous verrons finalement la conscience auditive rapporter les positions tonales à des plans de coordonnées spatiales... Ces considérations devaient être faites en vue

du sens que vont prendre les deux directions, ascendante et descendante, du son dans la musique... Ainsi la perception auditive n'exige pas seulement l'adoption d'une position première d'où se découvre le monde total des positions tonales, mais celle d'une perspective orientée vers l'aigu ou vers le grave, et tout acte d'aperception unitaire de l'espace tonal implique cette double référence, à un point de vue et à une orientation dans l'espace » (Ernest Ansermet, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Neuchâtel, 1961, cap. I, A, 4) (La hauteur du son).

minat, fără a fi nevoie de precizarea unei tonici. Ar putea exista o înălțime medie, sau o linie de orizont, față de care diferențele individuale de percepție nu ar varia prea mult. Cuclin crede că natura noastră muzicală raportează toate sunetele la *do*, deci linia de orizont muzicală ar fi unică. Dar diferențele individuale există: Alain Daniélou, care remarcă aceste lucruri, scrie că muzicienii hinduși cred că fiecare ființă vie este acordată într-un anumit sunet, față de care același raport sonor va lua semnificații diferite, fiindcă s-ar putea situa dedesubtul sau deasupra acestei înălțimi care diferă de la individ la individ; dacă reușim să determinăm sunetul în care sîntem acordați și să-l folosim ca tonică, muzica ar acționa mai puternic asupra noastră⁵.

★

«... din esență a ieșit substanța; din potențial, actualul; ... din unitate, diversitatea; din static, dinamicul; din eternitate, temporalul ...»⁶.

Însă chiar selecționate din haosul primordial, sunetele cu înălțimea determinată nu pot fi muzicale dacă sînt izolate, ci numai făcînd parte dintr-o structură logică. Iar aceasta, pentru a fi logică din punct de vedere muzical, trebuie să comporte o organizare după un anumit principiu ierarhic.

Criteriul de organizare al acestei ierarhii a relațiilor de înălțime este raportarea la tonică, aceasta reprezentînd «elementul fundamental al ultimei stări, de echilibru, de stabilitate, centrul general de atracție al întregului sistem, prin urmare funcțiunea fundamentală prin excelență»⁷. Față de acest centru gravitațional⁸, sunetele se caracterizează prin cantitatea de forță centripetă și forță centrifugă, conținute invers proporțional, după distanța ce le separă de tonică. Forța centrifugă, Cuclin o mai numește «sensibilitate», adică forță de atașabilitate (tot centripetă în ultimă instanță) față de alt centru decît tonica inițială. Cu cît sporește într-un sunet forța centrifugă, cu atît va spori și forța centripetă față de alt centru tonal, deci — în gîndirea dialectică a lui Cuclin — sunetele îndepărtate de tonică periclitizează echilibrul sistemului, în sensul că acumulează cantitativ contrariul a ceea ce dă naștere calității ce le caracterizează într-o anumită tonalitate. Acesta este la Dimitrie Cuclin «principiul mișcării, al fertilității ... al vieții». Sistemul muzical este astfel în concepția sa un sistem dialectic, care nu comportă decît un prim moment de echilibru —tonica.

Principiul ierarhiei sunetelor muzicale față de tonică este preluat de Dimitrie Cuclin din teoria armonicelor, așa cum a fost descoperit (sau teoretizat doar) de școala pitagoreică.

Premisa sa este aceea că « imaginea cea mai desăvîrșită a armoniei (în sensul de organizare) o putem avea numai în sunetul muzical ». Adică în structura acestuia, pentru că e oferită de natură, rezidă și principiul organizării sistemului muzical.

Raționamentele deductive ale lui Cuclin sînt următoarele:

— « Sunetul muzical e o organizare de armonice asociate », armonicul 1 — *do*, de exemplu, sunetul fundamental, « ținîndu-le pe toate în dependența și sub controlul său », celelalte armonice caracterizîndu-se prin cantitatea de forță de atașare față de centru, care se pierde treptat.

— Armonicul 2 este mult prea puternic atașat de generator, se confundă cu el, deci e steril.

⁵ Alain Daniélou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, 1959, p. 40.

⁶ A se vedea nota 2.

⁷ Ne vom referi în continuare la următoarele lucrări ale lui Dimitrie Cuclin: *Tratat de estetică muzicală*, *Tratat despre Știința muzicii și Monografii. Contribuție la eventuala reformă a fundamentelor muzicii*, 5 fasc., București, 1934.

⁸ « L'onde sonore est une masse d'air, et cette masse, à même amplitude de l'onde, est plus considérable lorsque la période est longue que lorsqu'elle est courte, d'où la relative lourdeur des sons de période longue (de « basse

fréquence») et la relative légèreté des sons de période courte (de « haute » fréquence). En somme l'énergie phénoménale est « masse », et tout se passe comme si, pour la conscience auditive, l'espace sonore était régi par la même loi de gravitation que l'espace visuel. Cette synonymie du « haut » et du « léger », du « bas » et du « lourd », qui se retrouve dans la relative mobilité des sons aigus et la moindre mobilité des sons graves, s'attache donc aux déterminations de la conscience auditive en tant qu'elle est conscience d'espace et conscience du phénomène physique par lequel s'annonce le son » (Ernest Ansermet, *op. cit.*, p. 43 – 44).

—Armonicul 3 însă, *sol*, « are destulă *forță centripetă* pentru a asigura coeziunea necesară oricărei alcătuirii unitare, ca și destulă *forță centrifugă* pentru a căpăta caracterizare ».

Odată ajuns aci, Cuclin părăsește domeniul propriu-zis al armonicelor, pe temeiul, arătat în *Tratatul de estetică muzicală*, că sunetele « Sistemului muzical » nu pot fi acele elemente armonice într-adevăr caracteristice, dar prea îndepărtate de generator, a căror *forță centrifugă* e de temut pentru stabilitatea sistemului.

—Celelalte elemente sînt deduse prin același procedeu: *re* —elementul în același timp cel mai caracteristic, dar și cel mai strîns legat de al doilea dedus —*sol* ș.a.m.d.

Cuclin deduce și sunetele din sensul inferior tonicii, bazîndu-se pe seria armonicelor inferioare, care, chiar dacă nu sînt reale fizic, ar avea totuși o « realitate metafizică ». În speculațiile sale asupra acestui punct, Dimitrie Cuclin începe să vină în contradicție cu sine însuși. De pildă, consideră că armonicul superior 7 face parte de fapt din seria inferioară a armonicelor, ca armonic superior 2, de al doilea ordin, al armonicului inferior 9. Dar armonicul 7, existînd totuși ca vibrație a respectivului fragment dintr-un corp vibrator real fizic, nu poate fi rezonanța unui sunet care să nu existe fizic. Cuclin își dă seama într-o oarecare măsură de caracterul pur speculativ al unor astfel de deducții, pentru că tot el scrie în același *Tratat de estetică muzicală* că armonicile inferioare s-ar putea să existe totuși și fizic: o mărturie în acest sens ar fi rămas de la Tartini, care ar fi auzit un asemenea armonic⁹. Admițînd ipoteza existenței reale a armonicelor inferioare, Cuclin este inconsecvent în chipul cel mai evident, pentru că într-alt loc scria că, dacă armonicile inferioare ar avea și ele o realitate fizică, n-ar mai putea exista cele superioare, fiindcă, fiind de sens contrar, ele s-ar anihila reciproc (de altminteri se pare că acum Cuclin a renunțat la aceste idei).

Nu vom mai insista asupra teoriei armonicelor, în privința căreia există încă astăzi foarte multe controverse¹⁰, și nici nu intenționăm să întreprindem aci o critică a principiilor pitagoreice adoptate de Cuclin în găsirea sunetelor « Sistemului muzical ». Dar nu putem să nu remarcăm că în deducerea sunetelor prin înlănțuirea de cuvinte, atît într-un sens, cît și în celălalt, se depășesc repede limitele audibilității și că, pentru a înlătura acest inconvenient, Dimitrie Cuclin readuce, în cadrul aceleiași octave, sunetele obținute prin procedeul descris. Temeiul *nulității funcționale a intervalului de octavă*, invocat ca argument, nu-l plasează în afara arbitrarului ce a caracterizat pe toți teoreticienii pe ale căror urme merge. Nu ține seama de o foarte importantă semnificație a octavei, aceea de cadru, de împărțire periodică a spațiului sonor, de calitate a generatorului de a se reproduce pe sine însuși la puterea *n*. Indiferent în ce registru s-ar situa, o tonică (sau orice altă funcțiune) este percepută ca atare. Cuclin însuși observă faptul că în octave diferite sunetele capătă într-un anumit sens semnificații diferite (dar nu din punct de vedere funcțional): o secundă mică este cu atît mai puțin disonantă cu cît o separă mai multe octave.

Validitatea principiului consonanțelor perfecte de cvintă sau cvartă (în genere, cvarta considerată ca un complement al cvintei în cadrul octavei), ca fundament al alcătuirii atîtor sisteme muzicale, nu poate fi în sine contestată. Alta este însă situația cu modul de teoretizare, care nu ține întotdeauna seama de totalitatea cunoștințelor omenești, din momentul respectiv, care ar putea converge spre lămurirea esenței unei arte atît de complexe. Astfel încît în cadrul multor sisteme teoretice nu poate fi vorba de eroarea științifică inerentă, ci mai degrabă de dogmatism.

★

⁹ Fritz Winkel, în *Vue nouvelle sur le monde des sons* (Paris, 1960, VIII, 144 p.), demonstrează că de fapt ceea ce a auzit Tartini erau sunete combinatorii (*résultats* sau *différentiels*), o iluzie acustică produsă la emiterea simultană a două sunete și care se manifestă ca un sunet a cărui frecvență este egală cu diferența frecvențelor celor două sunete emise.

¹⁰ O reunire a principalelor puncte de vedere contemporane în această problemă se află în *La résonance dans les échelles musicales*, volum care cuprinde lucrările Colocviului internațional de muzicologie de la Paris, 9—14 mai 1960, organizat de Jacques Chailley.

« . . . se ivește întrebarea dacă nu cumva, într-o oarecare măsură, și subiectivul poate fi obiectiv, fie cantitativ, fie calitativ . . . , fie parțial sau integral » ¹¹.

La Dimitrie Cuclin, esența muzicii nu stă în natura elementelor sale, ci în natura relațiilor dintre aceste elemente. Am arătat că prin elemente el înțelege funcțiunile pe care le capătă sunetele muzicale conform distanței în cvinte față de tonică, iar modalitatea de manifestare a relațiilor funcționale o numește *fenomen*. (Am putea vedea această accepție a lui Cuclin despre noțiune chiar în sensul categoriei dialecticii materialiste de *fenomen*, corelativă cu *esența*.)

Sistemul muzical în concepția lui Dimitrie Cuclin nu admite decît un singur interval real: *cvinta*, aceasta reprezentînd o *unitate funcțională* sau *fenomenală*, adică măsura tuturor celorlalte intervale din punct de vedere al relațiilor tonale.

Astfel se constituie *gama*, « melodia perfectă tip » a sistemului, « sistematică, științifică deci, obiectivă », a cărei necesitate este « aceea de a-i studia legile, ca sub călăuza lor să putem construi. . . melodia din afara sistemului, veșnic alta, artistică deci, subiectivă, însă. . . cea mai perfectă cu putință » ¹².

Obținînd gama prin cvinte: *fa—do — sol — re — la — mi— si*, Cuclin demonstrează pe principiul forțelor centrifugă și centripetă că funcția *si*, cea mai centrifugă față de *fa*, va afirma ca tonică sunetul *do*, pentru că s-a încărcat în aceeași măsură de forță centripetă (el ține seama aci de ordinea aparentă).

În acest moment, Cuclin părăsește teoria pitagoreică pe care declara că a adoptat-o, dezvoltîndu-și sistemul într-un mod destul de original.

Faptul că *si* este atras de *do* nu mai e consecvent teoriei pitagoreice, în care, odată dedusă gama prin cvinte, se consideră că trebuie să rămînă în ordinea obținută. Cuclin cunoaște dinainte rezultatul problemei. Tocmai aceasta pare să fie principala trăsătură a sistemului său: încercarea de a justifica cu orice preț sistemul nostru tonal. El limitează progresia de cvinte la 53 de unități funcționale în sens ascendent și tot 53 în sens descendent. Ordinea aparentă a gamei — melodia tip propriu-zisă, am arătat că o realizează comprimînd artificial ciclul cvintelor în cadrul octavei: și nu numai a ciclului în 7 cvinte, ci a ciclului de 53 de cvinte, care devin *come*. De ce Cuclin se limitează la 53, cînd afirmă totodată că expansiunea sau depresiunea de cvinte este infinită? Totuși nu rămîne în impas, asigurînd coerență sistemului prin considerarea ciclului închis de 53 de cvinte ca o *putere fenomenală*, reproductibilă la infinit. În realitate, ciclul cvintelor ($3^n/2^n$) nu se întîlnește niciodată cu acela al octavelor ($2^n/2^n$), ci formează o spirală. Acestea toate ne fac să presupunem că Dimitrie Cuclin preia din sistemul Mercator-Holder ¹³ divizarea octavei în 53 de *come*, pentru că în sistemul pitagoreic sensul *comei* este altul: diferența dintre ciclul cvintelor (al primelor 12) și al octavelor. Or, Cuclin operează cu intervalul de comă din sistemul Mercator-Holder: a noua parte dintr-un ton, diviziune care n-are nici un corespicient în sistemul pitagoreic. În consecință, apare diferența dintre semitonul cromatic (5 *come*) și cel diatonic (4 *come*), această componență determinînd sensul rezolvării semitonului. Deci *si-do* formînd în ordinea aparentă un semiton diatonic, *si* va avea tendință de rezolvare spre *do*; rezolvarea va fi, în acest caz, ascendentă pentru că funcțiunile sînt cele din ciclul expansiv al cvintelor.

Tot pe această bază, Cuclin caută să dovedească enarmonia « fizică », suprapunînd simetric seria de cvinte ascendentă peste cea descendentă, luînd drept centru de simetrie sunetul *re*. Astfel ajunge la rezultate ca acestea: *re — enarmonic cu si* octuplu bemol, *do cu mi* septuplu diez, *mi* sextuplu diez cu *do* bemol etc. În toate scrierile sale, Cuclin subliniază faptul că enarmonia reală înseamnă schimbare de funcțiune, chiar atunci cînd se produce în sistemul temperat, considerat de el simplist și grosolan.

¹¹Dimitrie Cuclin, *Cugetări* (Texte selecționate și prezentate de Ion Serebreanu), în *România literară*, 4, 1971, nr. 20 (13 mai), p. 6—7.

¹²A se vedea nota 7.

¹³Jacques Chailley, *Formation et transformation du langage musical. I. Intervalles et échelles*, Paris, 1964, p. 57 (Les cours de Sorbonne).

Pentru aplicarea enarmoniei în sensul absolut, Cuclin recomandă să se construiască o *orgă comatică*, cu 17 claviaturi, una pentru funcțiunile prime, iar celelalte, 8 într-un sens și 8 în celălalt, pentru dubli, tripli, cvadrupli diezi sau bemoli etc ¹⁴. (Este interesant că un instrument asemănător, dar cu o construcție mult mai simplă, instrument care să permită studiul intervalelor întrebuițate în diferite sisteme muzicale și totodată cântarea gamei prin come este descris de Alain Daniélou în *Traité de musicologie comparée*.)

Partea plauzibilă a teoriei lui Cuclin asupra enarmoniei este revelarea sensului ei funcțional, adică schimbarea de perspectivă tonală pe «aceeași valoare vibratorie». Nu trebuie însă luat chiar ca atare respectivul tablou al enarmoniei, care în fond rămîne o schemă, cu fundamentele ei în realitatea percepției muzicale. Și muzicologii contemporani, pornind pe alte baze de deducție, mai apropiate complexității fenomenului muzical, au ajuns la concluzia că practic pot fi perceptibile tot 53 de sunete muzicale în cadrul unei octave; numai că acest *practic* admite o doză de relativitate, pe cînd la Cuclin cele 53 de sunete muzicale înseamnă o limitare absolută — *puterea fenomenală*.

Revenim la *gamă*, care capătă în teoria lui Cuclin accepția de *model ideal*: sistemul muzical nu poate avea decît un singur model perfect, cu două sensuri: expansiv și depresiv. În sensul expansiv se conturează ceea ce cunoaștem sub aparența de major, iar în sensul depresiv — minorul. Aci însă intervine iar un procedeu arbitrar. Funcțiunile depresive ale gamei, deduse din ordinea cvintelor, sînt: *sol — do — fa — si bemol — mi bemol — la bemol — re bemol*. Dar Cuclin înlătură pe *re bemol* ca excesiv de depresiv, înlocuindu-l la celălalt capăt al ciclului primelor șapte cvinte cu *re*, cvintă ascendentă, știind și de data aceasta unde vrea să ajungă: gama minoră naturală, așa cum există în practica sistemului tonal.

Considerînd deci gama cu cele două sensuri ca unicul model perfect, rezultă că toate celelalte game, denumite obișnuit *moduri*, vor fi *deformări* ale gamei, prin înlocuirea elementelor ei simple cu omonimele lor cromatice. Orice funcțiune cromatică introdusă structural în gamă înseamnă un element centrifug, specific modului respectiv; modul înseamnă deci și o formă particulară a gamei, limitată la un anumit ambitus; este o formă rigidă, pentru că, de îndată ce se schimbă chiar numai un singur element al modului respectiv, el încetează de a mai fi același mod. Cuclin mai susține că este și o formă infecundă, forțată, arbitrară. Clasificarea modurilor, Cuclin o face după caracteristica modală cromatică: moduri cu una, două, trei și patru caracteristici, expansive sau depresive; moduri mixte: directe (majore) cu elemente depresive, și inverse, cu caracteristici expansive; apoi moduri excedente, în care mai multe elemente diatonice simple sînt înlocuite prin cîte două omonime cromatice de sens contrar, indiferent de alte substituiri ce mai pot interveni în rest; moduri deficiente: gama hexatonică și cea pentatonică, și, în fine, moduri relative, care sînt atîtea pentru fiecare mod, cîte elemente diatonice simple conține modul respectiv.

Analitic, Cuclin împarte sistemul «general» muzical în patru sisteme «mai particulare»: *diatonic*, care abordează elementele în succesiune, *modal* — în succesiune deformată, *armonic* — în simultaneitate și *tonal* — în translație. Amplasarea funcțiunilor sistemului diatonic pe elementele fixe ale sistemului sonor funcțional (deci, în loc de elemente = funcțiuni, intră în studiu *elemente = tonalități*, 53 ascendente și 53 descendente, după criteriile arătate la sistemul diatonic) duce, în sistemul tonal, la fenomene mai complexe, care sînt relațiile tonale, în primul rînd *modulația* (Cuclin o numește *tonulație*), în care trebuie să se țină seama de gradul de înrudire (tot în ordinea cvintelor) dintre tonalități.

Este interesant felul cum descrie Cuclin în *Tratatul despre știința muzicii* sistemul armonic, în conformitate cu cele arătate pînă acum. În constituirea acordului sistemului muzical (a «acordului unic și perfect») intră toate elementele sistemului diatonic: 53 într-un sens și 53 în celălalt sens. Ca un acord să capete personalitate, trebuie să i se suprimă unul sau mai multe elemente expansive sau depresive. În general, există trei caractere de acord: direct — prin suprimarea întregii regiuni depresive, invers — prin suprimarea întregii regiuni expansive (respectiv acord major și acord minor) și mixt sau eterogen.

¹⁴ Dimitrie Cuclin, *Introducere în sistemul «sfert de ton»*, în *Muzica*, 7, nr. 2, februarie 1957, p. 11.

În concepția lui Cuclin, *acordul total* este considerat perfect și consonant, toate celelalte acorduri rezultând din deperfecționarea acordului original. Un acord imperfect poate rămâne totuși în echilibru dacă elementele sale își păstrează funcțiunea ierarhică respectivă.

Dacă toate cele 53 de funcțiuni — aci elemente armonice —, expansive și respectiv depressive, formează « acordul unic », alte acorduri care să se înlănțuie cu acesta se vor obține printr-o răsturnare generală a valorilor funcționale, adică mutarea lor pe alte sunete.

★

« Și astfel s-a confirmat adevărul inefabilului wagnerian și, ca material plastic, realitatea constructivismului funcțional beethovenian... »¹⁵.

Am încercat să arătăm cum definește Dimitrie Cuclin, în capitolul său de teorie muzicală — « Știința muzicii » —, conceptul fundamental al « Sistemului »: *funcțiunea*. Prin funcționalitate psihică, el înțelege stare emoțională. Semnalul sonor este numai un purtător de funcțiuni de la creator la receptor. Muzica este considerată un limbaj prin care se comunică un mesaj, după specificul limbajului respectiv. După părerea noastră, teoria lui Cuclin vine în acest sens în concordanță cu una dintre cele mai interesante teorii contemporane asupra mesajului muzical, dezvoltată de Abraham Moles¹⁶. Iată câteva referiri la această teorie.

Mesajul artistic în general conține două tipuri de informație. Primul — din punct de vedere *semantic*: într-o anumită măsură, arta se poate materializa, obiectiva, prin simbolică specifică (pentru muzică *notația*; Cuclin o adoptă și acceptă numai pe cea tradițională europeană). Simbolurile muzicii sînt alcătuite după o logică universală și pot fi structurate, « edificate în sistem », după expresia lui Cuclin. La Dimitrie Cuclin, *sistemul* reprezintă « momentul static al dinamismului totalizat ». Constatăm că devine astfel sinonim cu conceptul actual de *structură*, pentru că reunește sensul de tot unitar, încheiat, coerent, cu acela mai vechi al relațiilor dintre părți, așa cum arătam la începutul acestui studiu.

Acea parte a mesajului muzical care poate fi materializată poate fi și traductibilă (*notație* — înregistrare — transmisie). În concepția behavioristă, mesajul semantic pregătește acțiuni. Pentru Cuclin, simbolică este materialul — organizat în *tipuri* după legi universale — care face posibil actul creației de orice fel: compoziție, interpretare și chiar receptare.

Al doilea tip de informație îl constituie *mesajul estetic*. După Moles, simbolurile acestui mesaj nu există (la Dimitrie Cuclin, mesajul estetic este inefabil), iar legile sale ne sînt foarte vag cunoscute. Cea mai simplă ipoteză admisibilă pentru cunoașterea lor ar fi aceea că informația estetică ar asculta de aceleași legi generale care domnesc asupra oricărei comunicări. Mesajul estetic este specific în primul rînd artei. Față de alte arte, partea semantică a muzicii, foarte structurată, este mult mai redusă, în schimb mesajul ei estetic este cu mult mai mare. Ambii teoreticieni sînt de acord că mesajul estetic pregătește stări emoționale. Acestea sînt subiective, diferă după capacitatea de percepție a receptorului (Moles apropie mesajul estetic de conceptul de informație personală). De aici decurge o parte din imprevizibilul conținut în mesajul estetic.

Moles arată că nu există mesaje pur semantic sau pur estetic, acestea sînt limitate, poli dialectici, ceea ce Cuclin exprimă astfel: « Arta e etern evolutivă. Elementele ei cad rînd pe rînd din potențiala esență în spiritul omului și trec apoi să se obiectiveze în actuala substanță a științei », proces reversibil și fără limite sesizabile.

Originalitatea, care la Moles este o caracteristică de esență a mesajului artistic, rezultă la Cuclin din ingeniozitatea îmbinării formelor tipice universale. Faptul că pentru el aceste forme tipice sînt cele muzicale clasice, pînă la Wagner și mai ales pînă la Vincent

¹⁵ A se vedea nota 2 pentru toate referirile la Cuclin din acest paragraf.

¹⁶ Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Paris, 1958, 221 p.

d'Indy, n-ar trebui să fie o stavilă în înțelegerea sensurilor adânci ale gândirii cucliniene, anticipatoare, dacă ținem seama de momentul când ea s-a încheiat în sistem. Tocmai pentru a sublinia acest lucru am schițat în studiul de față o paralelă cu unele teorii contemporane asupra fenomenului muzical.

Clădindu-și pe aceste fundamente doctrina sa asupra muzicii, Dimitrie Cuclin, ca orice creator, ca orice descoperitor, a ajuns cu necesitate la niște certitudini. Poate că aparența dogmatică pentru unii a gândirii sale vine tocmai de la exprimarea, destul de sentențioasă, a acestor convingeri: că sistemul teoretizat de el nu este unul dintre sistemele artei muzicale, ci chiar « Sistemul », « unic prin rigoarea însușirilor sale, prin modul său de a fi constituit, adică de a fi stabilit ierarhic în elementele sale, unitar, complet și perfect ». Dimitrie Cuclin speră că a izbutit să definească o treaptă din adevărul absolut al acelor temeuri universale ale activității conștiinței umane din care s-a ivit și arta muzicii.

R É S U M É

Cette étude essaye de donner un aperçu général de la théorie musicale du compositeur Dimitrie Cuclin, esthéticien de renommée mondiale, qui est pourtant presque méconnu chez nous.

Dimitrie Cuclin voit dans la musique un langage qui obéit aux lois de toute communication humaine. On ne saurait donc pas considérer en musique les sons isolés, mais leurs rapports, qui peuvent former un système. Selon le théoricien, le seul système qui correspond à notre activité mentale est celui des *fonctions* que remplissent les sons musicaux par rapport à la tonique. Ce système implique une hiérarchie que D. Cuclin déduit des principes pythagoriciens du cycle des quintes, dont il limite la progression aux 53 quintes en les comprimant en une seule octave. Cette limite de 53 quintes peut se reproduire à une puissance infinie, vers l'aigu ou vers le grave. C'est en cela que réside la thèse de Cuclin sur l'enharmonie « physique », le 54^e son étant considéré l'enharmonique du premier (tout en soulignant qu'enharmonie signifie changement de perspective tonale).

La tonique joue le rôle d'un centre de gravité, en fonction duquel les sons se distinguent selon la quantité de force centripète et de force centrifuge qu'ils contiennent et qui est inversement proportionnelle à la distance qui les sépare du centre. Le système de Dimitrie Cuclin est dialectique parce que la force centrifuge devient en même temps « sensibilité » (force centripète) vers une autre tonique.

Dimitrie Cuclin étudie les paradigmes du système envisageant les fonctions dans leur succession (la gamme diatonique — « mélodie-type parfaite », les modes en étant les déformations) et dans leur simultanéité (les accords), la tonalité en représentant la synthèse.

On peut établir un parallèle entre la doctrine artistique de Dimitrie Cuclin et celle d'Abraham Moles concernant le message de l'art musical du point de vue de l'information sémantique et de l'information esthétique.

Constructivismul artistic, și cu deosebire cel muzical (pe care doar romantismul pare să-l fi pus o clipă la îndoială), reprezintă numai aparent o abatere de la legea plămuirii operei; el este tocmai legea, modalitatea ajungerii *prin formă* la emoționalitate, în ordinea de factori pretinsă de însuși specificul artei sonore.

Există și diverse grade și diverse căi prin care creatorul conferă o « formă » produsului său ultim, înțelegând prin formă expresia pe deplin concordantă dintre o schemă și materialul cu care se operează. Nu o dată se întâmplă ca această schemă, plenar realizată, să se confunde cu un constructivism de speța cea mai pură. Or, în acest caz (fericit), nu mai există impresia unei discrepante între fantezie și voința constructivă, necum un primat al uneia dintre ele.

Deși urmărit de idealul melodiei, năzuind, mai precis, *a avea* melodie în muzica sa, gestul creator al lui Zeno Vancea se află indiscutabil sub controlul unei naturi pozitiv-muzicale. Melodia are, pentru compozitor, sensul, în genere acceptat, al unui element prin sine suficient și conținând deci majoritatea valențelor ce permit o dezvoltare muzicală complexă. Mai mult, creatorul pretinde a ajunge numai spontan la anumite melodii, fără a se gândi la scheme formale apriorice. Dar — așa cum ne-a declarat adesea —, această melodie, odată « auzită », conține deja « dublurile » sale polifonice, contramelodiile, care, născute din ea, o însoțesc și o predispun la scheme structurive supra- și plurimelodice. Iată măsura în care Zeno Vancea aderă *in nuce* la un constructivism subiacent, chiar dacă nu întotdeauna supus rigorilor de natură rațională.

Și vom remarca aici predilecția sa pentru formele mai mult riguros articulate decât libere, mai mult polifonice decât omofone. De aici, iarăși, necesitatea lăuntrică a șlefuirii artistice, îndemnul revenirii permanente asupra unei formulări sau construcții. O idee sau alta pare să-și asigure identitatea și echilibrul tocmai prin condiția apropierii de definitiv, de expresia cea mai directă.

S-ar părea că procesul de constituire « în mers » a substanței ar situa psihologia de creator a lui Zeno Vancea într-o zonă exact contrară, fiind acest proces supus mai curînd unei spontane revărsări de impulsuri muzicale decât imperativului « separării », fie și prin lungi operații de decantare, a formei ideale. Dar nu poate fi vorba de o asemenea alternativă. Forma este, cum afirmam, un bun de la început posedat. Ea nu este înlocuită prin alta, ci numai clarificată în virtutea sensului ei originar, în vederea sublinierii unei dispoziții artistice fundamentale. Predilecția compozitorului pentru formele riguroase pledează, poate, cel mai mult în favoarea afirmației, căci niciodată aceste forme nu cedează celor incerte și unei scriituri de tip improvizatoric, care, doar acestea, ar fi trădat o fantezie prea bogat și gratuit risipită. Cîteva popasuri în opera compozitorului ni se par revelatoare.

Cvartetele sale de coarde par a cunoaște o geneză pe cât de laborioasă, pe atât de redusă în timp. Modificările — atunci când există — sînt aproape concomitente cu perioada de elaborare și nu pot afecta structura propriu-zisă a ciclului sau osatura fiecărei mișcări în parte, ci numai unele detalii privind lungimea și proporțiile suprafețelor tematice.

Concertul pentru orchestră de cameră (1961) a ridicat noi probleme de natură formală și stilistică (înlocuirea schemelor omofone prin altele polifonic-concertante sau, mai mult, realizarea unei fuziuni între acestea). Prima audiție a lucrării, care a avut loc în 1962, a sugerat autorului adăugarea unei scurte introduceri. Departe însă de a modifica o schemă sau a stabili un nou echilibru în intimitatea substanței, această introducere, « rezumînd » și prezentînd nucleele intonaționale ale întregii lucrări, nu vine nici ea decît să confirme direcția univocă în care acționează compozitorul.

Cu baletul-pantomimă *Priculiciul* asistăm poate la cea mai elocventă acțiune de revizuire-șlefuire, desfășurată pe o perioadă de timp cuprinsă între terminarea primei versiuni (1932) și anul redactării definitive (1957). Implicațiile largi ale acestei acțiuni, deși se resimt în configurarea ultimă a temelor (dar mai ales în orchestrație), nu pot fi considerate nici ele ca prejudiciind echilibrul structural și, în acest caz, dramatic-muzical, prestabilit (cu distincția necesară totuși că, din motive de « contrast simfonic », partitura suitei de orchestră cunoaște o altă succesiune a părților în comparație cu partitura versiunii scenice).

Încadrate în forme ciclice, bazate pe dialectica ideilor minim contrastante sau pe aceea a evoluțiilor contrapunctice și, într-un fel sau altul, pe o economie riguroasă, lucrările avute pînă aici în vedere au dezvăluit neliniștea superior artizanală, dorința perfecțiunii văzută în unitate. Adevăratele excepții de la condiția aceasta generală se manifestă sub forma unor « completări » substanțiale sau chiar a intervențiilor de idei noi și aparțin mai ales unei anumite muzici de gen (muzică în care numărul, frecvența și varietatea imaginilor nu au prin ele însele nimic obligatoriu). Această atitudine mai reflectă o anumită concepție a autorului privind oportunitatea urmăririi într-o muzică de o mai accentuată orientare națională a principiului expozitiv, nede dezvoltător, sprijinit pe contrastul direct, propriu suitei. Fenomenul poate fi identificat și în *Priculiciul*, dar mai ales în *Tripticul simfonic*, în care articulațiile componente ale lucrării — « Preludiu », « Scherzo » și « Marș grotesc » — țintesc tocmai obținerea acestei muzici de gen. Părțile sînt rodul unei forjări separate, dar nu se poate contesta nici faptul că ele se assemblează fericit în ciclu, grație unei viziuni unitare — oarecum supraadăugate —, care dă sens contrastelor în linia continuu ascendentă a planurilor tematice, ritmice și timbrale. Sînt calități ce fac din lucrare — ca de altfel și din baletul *Priculiciul* — unul dintre succesele constante ale autorului¹. În ceea ce privește *Burlesca pentru orchestră*, compusă în 1959, la numai un an după terminarea *Tripticului*, aceasta se înscrie într-o sferă de expresie înrudită în primul rînd cu « Marșul grotesc ». Șansele acesteia de a rămîne de sine stătătoare au fost cam aceleași, ea devenind după mai mulți ani parte alcătuitoare a *Sinfoniettei a II-a*.

Este cunoscut faptul că anii de studiu la Viena i-au prilejuit lui Zeno Vancea contactul direct cu unele tendințe constructiviste, manifestate fie în tabăra neoclasicismului, fie, mai cu seamă, în aceea a școlii expresionist-dodecafonice a grupului Schönberg-Berg-Webern. Compozitorul nu contestă a fi privit cu interes noile orientări de atunci (dovezi, în sensul accentuării agresivității limbajului și a construcției manifeste, se întrevăd în *Preludiu și fugă* pentru pian, în piesa *Scoarțe*, ca și în alte lucrări ale acelor ani). Sigur este însă că amprenta stilului său personal nu se șterge, chiar dacă o cunoaștere de aproape a noului i-a lărgit diapazonul zonelor de referință artistică, i-a îmbogățit arsenalul mijloacelor. El își urmează cu consecvență crezul: a se exprima pe sine, în conformitate întotdeauna însă cu cerințe explicite stilului personal. Aceste cerințe, aș zice obiectiv-istorice, sînt, în primul rînd, acelea ale naționalului (obținut printr-un contact

¹ Este lucrarea care a făcut o carieră remarcabilă, fiind interpretată, în țară și peste hotare, sub bagheta unor dirijori români și străini: George Georgescu, Paul Popescu, Jaroslav Vogel (Brno, 1962), Mircea Basarab (Łódź, 1964),

Hans Swarowski (București, 1963), Mircea Cristescu (Brno 1964), Napoleone Anovazzi (București, 1966), Marian Lewandowski (Lublin, 1967), Michel Ganaut (București, 1967), Erich Bergel (Berlin, 1970).

indirect cu folclorul) și, în al doilea rând, ale universalului, ale cărui tendințe, încrucișate permanent la orizontul devenirii muzicii contemporane românești, au constituit un ferment pentru opera lui Zeno Vancea.



«Punctul decisiv în geneza operei este pentru *impresionism* momentul receptor al impresiei din natură...», spune Paul Klee, de unde caracteristice pentru acest curent sînt «atitudinea mai mult simplă, mai mult directă și un cîmp destul de restrîns». «Impresionismul — continuă Klee — se adresează naturii pasiv. Dimpotrivă, pentru celălalt «ism» al epocii, *expresionismul*, momentul de geneză este acela ulterior, moment a cărui omogenitate nu poate fi demonstrată uneori termen cu termen, în raport cu primul [impresionismul], unde impresia primită este și restituită... O consecință majoră a atitudinii expresioniste este într-adevăr ridicarea construcției la rangul unui mijloc de expresie...»².

Neîndoios, observația lui Klee capătă pentru timpul respectiv valoare de platformă estetică. Și nu este lipsit de interes a pune în discuție, din această perspectivă, atitudinea creatoare a unui artist a cărui evoluție a fost surprinsă de o perioadă în care, mai întîi în apusul Europei și apoi curînd și la noi, se oscila între alternativa impresionistă și cea expresionistă. Este cu atît mai justificată tentativa, cu cît imagistica plastică și «culoarea» există în muzica lui Zeno Vancea. Rămîne de văzut dacă atare elemente reprezintă doar «impresii primite și imediat restituite». Pentru că o observație riguroasă va demonstra că structura specială a tematicii, varietatea spectrului armonic și orchestral devin mijloace propice și chiar scontate în vederea exteriorizării în primul rînd a unei firești înclinații spre comic, în variatele sale forme: glumă, ironie, grotesc. Aceeași imagistică se mai alătură apoi și unui decorativism programatic (*Rapsodiile bănățene*, în parte baletul *Priculiciul*, *Tripticul*, *Burlesca*) și, programatic fiind (deci acuzat epic), acest decorativism vădește o ipostaziere mai curînd *dinamică* decît *static-impresionistă*. O asemenea tendință se întîlnește în epocă și la un Ion Nonna Otescu, Theodor Rogalski, Mihail Jora, Dinu Lipatti, Paul Constantinescu și, uneori, la Marțian Negrea³, fiind rodul unei determinări istorice, adică a necesității canalizării specificului muzicii românești spre *această* sferă de expresie⁴. (Ea se opunea manifest impresionismului lui Castaldi și Alessandrescu, străin, prin sursa de inspirație mitologică și prin formă, tocmai imperativului istoric.)

Amintita înclinație temperamentală se concretizează deci într-o modalitate stilistică mai curînd expresionistă decît impresionistă. Dar și în acest punct al situării compozitorului într-un compartiment important al artei moderne, trebuie făcută distincția față de conținutul general acceptat al noțiunii de expresionism. Comicul și umorul sînt stări psihoestetice de natură tonic-optimistă; expresionismului lui Zeno Vancea, un expresionism «senin», de o tentă mai mult «latină», îi este prea puțin proprie abordarea unor zone obscure ale inconștientului sau predispoziția tragică, exceptînd acele pagini care prin finalitatea lor emoțională ating meditația gravă (*Requiem-ul*, *Odă în amintirea celor căzuți pentru libertate*). Succesul autodefinirii în sensul unui atare expresionism — în aceeași măsură liric și senin — opus expresionismului german, este cu deosebire relevabil.

Este momentul a sublinia aici această latură a liricului — componentă, dacă nu obligatorie, oricum compatibilă cu o muzică tonică și optimistă. Astfel, o acreditare hiperestetizantă a unui unic caracter expresionist, fie el și suficient relativizat, ar conține pericolul îndepărtării totale a factorului subiectiv. Or, nu trebuie uitat că Vancea este un melodist, că el pretinde melodiei... cantabilitate, deci expresia purtătoare a subiectivității (o atestă

2 Paul Klee, *Approches de l'art moderne*, în *Théorie de l'art moderne*, Genève, 1968, p. 9.

3 Cuprinzînd aproape aceleași nume, ale celor ce au cultivat la noi «umorul și caricaturalul», categoria stabilită de muzicologul Zeno Vancea (*Creația muzicală românească*, București, 1968, p. 343) nu amintește pe... compozitorul Vancea. Autorul se omite din convingere sau dintr-o expli-

cabilă modestie?

4 «... Expresionismul pătrunde în muzica românească pe filiera categoriilor comice...», afirmă Clemansa Firca (cf. *Rezonanțe ale esteticii expresionismului în creația muzicală românească*, în SCIA, *Seria teatru, muzică, cinematografie*, T. 17, 1970, nr. 2, București, p. 182.

liedurile, corurile, cvartetele de coarde și cu deosebire mișcările lente ale acestora, ca și multe alte părți din muzica sa). Încadrat perfect în coordonatele esențiale ale emoționalității și logicii muzicale, acest lirism nu contravine ideii constructive pe care artistul o slujește, iar polifonismul muzicii sale (un element structiv direct sesizabil) poate fi considerat, ca și în cazul lui Enescu, drept un autentic polimelodism. În aceste condiții, interesul pentru grupul dodecafoniștilor italieni — pe care autorul l-a comunicat în câteva rânduri autorului acestui eseu — apare de la sine înțeles. Zeno Vancea a descifrat în această orientare o aceeași năzuință spre ideala identitate a construcției cu resursa « cantabilă » a melosului.

Un caz interesant de confruntare a imagisticii plastice cu constructivismul predilect al compozitorului și immanent al artei muzicale îl reprezintă piesele pentru orchestră de cameră intitulate *Scoarțe — 10 deseneuri simfonice, după cusături țărănești*, produs al anilor de tinerețe (1929). Intenția lor este aceea a transpunerii sonore a unui alt product folcloric decât cel muzical sau literar. Se încearcă deci temerara traducere în muzică a unui produs plastic și, cu deosebire, a laturii non figurative a acestuia. Și dacă, în genere, corespondențele dintre un model oarecare și « modelele » proprii muzicii stau permanent sub semnul relativității sau al incertitudinii, cu atât mai mult această transmutare în muzică a celei mai riguroase stilizări (ancestrala geometrizare a artei folclorice românești) ridică probleme pe cât de asemănătoare, pe atât de deosebite în esență. Apropierea dintre geometrismul plastic și cel muzical întâlnește un serios obstacol tocmai în maxima abstractizare a fiecăreia dintre imagini, care au cunoscut sensuri opuse de evoluție constructivă. Soluția sugerată compozitorului a fost alegerea acelor elemente muzicale ce se supun relativei abstractizări și plasarea construcției geometric-motivice și polifonice pe un loc preferențial, înaintea a ceea ce se numește funcționalitate în sensul tradițional. Un punct de asemănare, în sensul abstracției, i-a apărut compozitorului apelul la colinda populară — unul dintre genurile cele mai cristalizate, cunoscând și o maximă economie a elementelor componente, geometric dispuse. Alegerea genului satisface numai pe planul abstracției și pe un plan metastructural dezideratul paralelismului, al posibilelor similitudini de concretizare formală. De aceea compozitorul « reproduce » ingenios procedeul cusăturii populare, prin aplicarea de procedee, desigur, existente în practica muzicală, dar cărora le acordă o semnificație aparte. Astfel, majoritatea « scoarțelor » se țin din același material, din aceeași motivică muzicală. Ca pentru a păstra unitatea de realizare, procedeul muzical preferat va fi acela al canonului (motive contrapunctate prin ele însele); pentru a sublinia varietatea cromatică a modelului vecin (restrinsă însă la două sau trei culori), canonul muzical se desfășoară politonal, pe două sau trei tonalități contrastante. Un procedeu semnificativ de « transmutare » îl dezvăluie piesa a IX-a, în care ostinato-ul clarinetului — un fel de *cantus firmus*, deasupra și dedesubtul căruia se împletesc motive variate — ar imagina linia sobră, continuă, însoțită de ritmul motivelor mereu înnoite, niciodată repetate, ale cusăturilor grupate în jurul liniei. S-ar putea ca aceste piese să fi avut o oarecare importanță în conturarea linearismului caracteristic, în acea epocă, muzicii lui Zeno Vancea, manieră legată, evident, de practica polifonică, dar și de aceea a politonalității. Nouă — cum spuneam — pentru muzica românească, încercarea nu a cunoscut o continuare principială în opera compozitorului și nici nu a avut însemnate rezonanțe în epocă. Ca produs în sine și retrospectiv considerată, lucrarea merită întreaga atenție.

Cum se știe, deceniul al treilea al secolului se caracterizează printr-o ofensivă generală a constructivismului. Astfel, expresionismul și cubismul în pictură și conturarea primelor tendințe încă mai accentuat constructiviste ale abstracționismului și suprarealismului, mișcarea « dada » și lettrismul în literatură, tehnica inovatoare a colajului în cinematografie și, desigur, serialismul (dublat, estetic, tot de expresionism) în muzică. Curentul muzical care și-a propus însă, și estetic, și formal, reabilitarea constructivismului, reacționând și față de impresionism, și față de reziduile romantice ale expresionismului, a fost neoclasicismul.

Ceea ce pentru pictură părea un imens câștig în cadrul expresionismului și al cubismului se realizează în muzică, într-un fel asemănător acestor curente, în neoclasicism. Așa cum « în expresionism — spune Klee în același loc — se pot scurge ani întregi între recepție

și restituirea productivă, fragmente diferite de impresii pot să fie redade într-o combinație nouă și, tot astfel, vechi impresii să fie reactivate, după ani de latență... »⁵, în muzică, « restituirea productivă » are posibilitatea să se realizeze concomitent, într-un spațiu temporal specific. Astfel, planul temporal pretins conștiinței plasticianului expresionist de către Klee (ani întregi scurși între recepție și restituire; vechi impresii reactivate după ani de latență) devine în muzică un fel de plan ontologic, formal realizabil. Datorită procesului ei dinamic interior, uzînd de « fragmente de impresii », asociind elemente adesea eterogene, muzica apelează cu ușurință la tehnica unui « colaj » aproape suprarealist, și totuși profund specific.

Prin predispoziția sa constructivă, prin multiplele căi « profesionale » de acces la datele tradiției, prin refuzul expresionismului oniric și tragic, prin legăturile sale profunde cu limpezimea și idealitatea formelor din arta populară, compozitorul înclină « structural » spre neoclasicism. Evoluînd spre deplinătatea semnificației sale din ultimii ani (*Concertul pentru orchestră de cameră*), neoclasicismul lui Zeno Vancea se concretizează, ca metodă de lucru, în predilecția încă mai accentuată pentru polifonic, inclusiv pentru reliefarea « clasică » a melodicului, considerate de către compozitor ca deplin concordante cu natura imaginii muzicale în general și cu natura imaginii din muzica sa în special, cu dinamica intrinsecă a limbajului. Atîta timp cît gîndirea sa preponderent polifonică are în obiectiv mai ales obținerea unității discursului muzical, se desprinde din aceasta sensul reabilitant al dinamismului (dus uneori pînă la motoric) preconizat de un Hindemith; dacă vom ține seama însă de prezența — într-un filon oarecum separat — a imagisticii, dar și de alăturarea fortuită a acesteia la elementul dinamic, va trebui să acceptăm posibilitatea unor imagini « colate » (*Tripticul, Concertul, Sinfonietta a II-a*) în felul unui Stravinski. Întrevedem aici simple similitudini de orientare, dictate compozitorului de imperativele epocii, și nicidecum o identificare cu stilul unuia dintre cei doi promotori ai « ultimului val » neoclasic. Ceea ce îl distinge, în plus, pe compozitorul român de dogma neoclasică este lirismul muzicii sale, care, oricît de mascat de formulările polifonice sau asociat în orice grad formelor dinamice, concertante, refuză identificarea cu programul estetic al curentului, ce punea accentul pe o atitudine extrem obiectivă sau chiar pe lipsa totală a expresiei.

Simptomul aderării la neoclasicism nu fusese singular în arta autohtonă interbelică (la Rogalski, Lipatti, Lazăr, Mihalovici ș.a.), după cum o reitereare a unor procedee corespunzătoare — în condițiile accentuării constructivismului și a rigorilor deterministe din ultimele decenii — se remarcă atît la compozitorii a căror creație se definise deja în conformitate cu principiile estetice ale școlii naționale, cît și la mulți dintre reprezentanții generațiilor mai tinere. *Concertul pentru orchestră de cameră* se integrează, manifest și la momentul oportun, acestor tendințe general resimțite în muzica noastră.

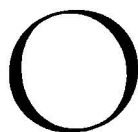
În virtutea unei viziuni personale și prin proprii resurse Zeno Vancea se plasează pe o linie de dezvoltare ce conduce spre etape de maturitate a neoclasicismului românesc.

R É S U M É

Zeno Vancea se rattache au groupe des compositeurs dont les efforts et les réalisations ont abouti à l'affirmation de l'école musicale roumaine pendant la période de l'entre-deux-guerres, mais qui n'ont pas cessé de participer par leur activité artistique au développement musical actuel. L'activité créatrice du musicien est dominée par l'idéal — que son esthétique et son œuvre prouvent d'une manière égale — d'une authenticité nationale, réalisée en tant qu'expression musicale individuelle, mais susceptible de s'imposer en même temps dans le contexte d'un style moderne. C'est d'ailleurs le style du compositeur qui porte — d'une manière plus accusée peut-être qu'on ne saurait le constater chez ses contemporains — les traces des confrontations avec les tendances artistiques de son époque, celles notamment de l'expressionnisme et du néo-classicisme; ce seront surtout les solutions techniques de ces dernières qui trouveront une application très personnelle dans les ouvrages des différentes périodes de création de Zeno Vancea. Dès lors, en parcourant l'œuvre du compositeur, nous nous sommes proposés non seulement de la rapporter aux facteurs historiques, mais aussi d'en discerner, d'un ouvrage à l'autre ou d'une période à l'autre, les effets qui y sont imprimés par la psychologie créatrice de l'auteur.

5 Paul Klee, *op. cit.*

LUCIA ALEXANDRESCU și
VLADIMIR POPESCU-DEVESELU



O caracteristică însemnată a anilor '70, constituind de altfel unul dintre subiectele de predilecție ale multor întâlniri internaționale patronate de UNESCO avînd ca subiect muzica, este orientarea către descoperirea unor noi relații în cadrul formulei creator-interpret-public, în care formulă ultimul termen dobîndește o pondere specială.

Societatea contemporană creează stări de tip standard; la prima vedere, lăsînd impresia că pune insuficient accentul pe exigență, starea de tip standard oferă posibilitatea ridicării cerințelor spre un grad înalt al bunului-gust prin forma sa specifică de acțiune: ea antrenează, pe de o parte, masele și, pe de altă parte, conține și premisele creionării unui nou tip uman interesat în conturarea unui cadru propriu desfășurării tuturor activităților cerute de complexa viață modernă. Civilizația contemporană tinde către acea înavușire exprimată prin aspirații către cultură. În asemenea condiții, noțiunea de consumator de artă capătă semnificații noi în cadrul relației *creator-interpret-public*, care ar reprezenta, după părerea noastră, formula de bază de cercetat în cazul unei analize atente a vieții muzicale în momentul de față.

Multe dintre materialele apărute în ultimii 4—5 ani, ca și profilul unor publicații relativ recente cu caracter de tribună internațională, confirmă, în perspectiva momentului pe care îl trăim, accentul ce se pune pe cunoașterea punctelor de vedere ale publicului și consecințele acestora în cadrul vieții muzicale. Criticul, consemnator al opiniei de public — în situația în care consemnarea influențează opinia — este ipostaza în care acest factor poate corespunde misiunii sale. Dar, atunci cînd introducem apelațiunea generală de *public muzical*, avem într-adevăr imaginea unui grup omogen, capabil să recepteze fenomenul muzical ca cel mai eclectic produs? Viața modernă a creat diferențieri remarcabile în toate domeniile. Arta nu a scăpat acestor diferențieri și muzica în special. Ar fi inutil să mai vorbim astăzi despre multiplele orientări ale creatorilor moderni, despre evantaiul vast al produsului muzical oferit publicului, adică despre coexistența unor varietăți de gen muzical, stil etc., cu drepturi egale. Specializarea care caracterizează epoca noastră generează continuu o specializare a publicului. Astfel stînd lucrurile, publicul, ca parametru în relația sus-amintită, ascultă de variații importante. Diferențierile la nivelul publicului creează grupurile specializate; însă aceste diferențieri nu sînt absolutizante. Specializarea duce la cercuri constituite, care prezintă caracter de public numai în măsura în care un anumit repertoriu este predilect fără a epura produse aparținînd altor repertorii sau chiar genuri. Putem spune că civilizația modernă oferă date asemănătoare în cercetarea problemei fie că sîntem la Tokio sau la Toronto, fie că sîntem la București sau la Londra, dar a trata acest subiect în profunzime înseamnă a nu ignora un anume specific românesc atît în ceea ce privește

evoluția gustului publicului de la noi, cât și în privința posibilităților viitoare, în cadrul unei politici culturale de perspectivă, judicios proiectate.

O multitudine de publicuri — foarte diferențiate prin calitatea gustului lor și deci prin justetea judecăților de valoare — provoacă din partea noastră un răspuns negativ la întrebarea referitoare la blocul compact numit public muzical. Imaginea compozită actuală are șanse minime de revenire la comunitatea cu care ne obișnuisem printr-o încercare de asamblare a părților componente și, când susținem aceasta, avem în vedere în primul rând nivelul de cultură muzicală, deci de înțelegere a fenomenului creației muzicale, adică acceptarea creației muzicale nu ca simplu produs de divertisment, ci ca act de cultură. Pe de altă parte și derivând din cele de mai sus, neputința de asamblare a acestor părți se datorează faptului că grupurile mari pe care le-am numit publicuri nu se prezintă ca organe ale unei mașini, piese ascultând fiecare doar de anumite comenzi, ci formează comunități umane ce evoluează și pot la un moment dat să considere cu același interes și chiar cu aceeași înțelegere produse muzicale din alte domenii decât cele cărora li se dedicaseră pînă atunci, sau modalități noi de exprimare față de care arătaseră atitudini mai mult sau mai puțin refractare. Nu ignorăm nici concomitența preferințelor raportate la produse muzicale foarte diverse care constituie o altă formă a eclectismului de data aceasta aplicabilă receptorului. Această concomitență nu anihilează specializarea ci poate chiar să o accentueze.

Cu alte cuvinte, aceste produse sau aceste noi modalități de exprimare, față de care lipsa de adeziune dintr-un moment dat creează impresia de criză, pot deveni ulterior elemente constitutive ale domeniului muzical propriu unei bine definite comunități de public... Istoria confirmă adevărul afirmației noastre în ceea ce privește acest fenomen, și doar un singur exemplu, semnificativ, ca acela al schimbării de atitudine în timp față de cvartetele lui Beethoven ar fi suficient, după părerea noastră.

Impresia de criză în creație, care în mod fals pare să fie doar o caracteristică a epocii noastre, este de fapt o reflectare greșită a situației reale. Iată un citat semnificativ pentru orice moment de răscruce din istoria muzicii dintr-un text semnat de dirijorul și compozitorul Constantin Silvestri: „Se vorbește de o așa-zisă criză în muzică; fapt e că ea a depășit pregătirea publicului, ba chiar perceperea multor muzicanți, dar aceasta nu prin structura ei internă, ci prin tehnica, prin « alfabetul » nou pe care îl întrebuițează...”¹

Deci nu o criză a muzicii, ci o criză a publicului, și aceasta nu pentru că un anumit progres în artă provoacă noi ierarhii în creație. Se știe că arta nu este supusă ierarhizării, clasamentelor. Progresul în artă echivalează cu atingerea unor noi frontiere și deci pretinde obligația cunoașterii noilor domenii cucerite. Totodată, aclimatizarea indispensabilă cu aceste noi domenii nu-i cere consumatorului de artă decât răbdarea și bunăvoința necesare oricărei perioade de aclimatizare. Căci dacă pentru unii ascultători folosirea disonanțelor apare ca „ceva excesiv și independent de orice rațiune, trebuie să nu uităm că urechea are o minunată capacitate de a primi și asimila sunete din ce în ce mai complexe...”²

Nu neapărat manifestă, intenția de a aduce în discuție aspecte foarte generale legate de creația contemporană tinde să stabilească importanța pe care această creație trebuie să o cîștige în mentalitatea publicului. Pentru că, atunci cînd plasăm în contemporaneitate relația creator-interpret-public, trebuie să acceptăm în acest cadru un regim egal pentru toți parametrii. Este adevărat că creatorul este dator să țină seama de public, dar publicul nu are dreptul să pretindă creatorului o frînare sau chiar o anihilare a aspirațiilor sale spre noi cuceriri. Și în această ordine de idei, o evaluare a raporturilor dintre creator și public în literatură ne-ar demonstra interesul cu care consumatorul de artă — caracterizat de asemenea prin calitatea gustului său și deci prin justetea judecăților de valoare — urmărește evoluția celui chemat să-l delecteze și să-l inițieze în secretele artei sale.

Spuneam că o multitudine de publicuri participă mai activ sau mai puțin activ la viața muzicală pe planeta noastră. Nu dorim o disecție minuțioasă și, am zice chiar, neesen-

¹ Constantin Silvestri, *Cea mai de seamă personalitate a culturii românești*, în *Adevărul*, 51, nr. 16 526, decembrie 1937; cf. *Monografia George Enescu*, I, II, București, Edit.

Academiei, 1971.

² Karl Eschman, *Changing forms in new music*, Boston, 1968, p. 9.

țială, ci mai de grabă o reducere a acestei multitudini la comunități mai mari, înglobând acele grupuri ce își găsesc crezuri estetice asemănătoare. Piramida publicurilor, pe care ne-o sugera Jack Bornoff³ ni se pare foarte sugestivă și vom apela la această imagine pentru a descrie teritoriile importante care atrag pe iubitorii muzicii: „... Într-o zonă foarte rarefiată întâlnim un public interesat de muzica de avangardă. Restrîns, el va rămîne, se pare, întotdeauna restrîns, deoarece sînt puțini cei atrași numai de muzica de avangardă cu toate aspectele ei experimentale, muzică ce nu prea reușește să iasă dintr-o existență asemănătoare celei dintr-un club. Urmează un alt domeniu, cel mai important ca dimensiune, cel mai interesant, al publicului care face eforturi pentru a aprecia nu numai muzica moștenită de la generații precedente — care s-ar întinde de la Monteverdi și ar merge pînă la Debussy, Strauss —, dar și pentru cea de ultimă oră. Sînt interesante și rațiunile care generează aprecierile favorabile la adresa muzicii de astăzi. De pildă, succesul lui Penderecki se leagă nu atît de structura muzicii lui, cît de culoare. Iar adeziunea la unele lucrări ale lui Stockhausen este datorată mai ales unor relații spațiale pe care muzica sa le reflectă. În sfîrșit, ajungem la baza piramidei (într-un domeniu de loc neglijabil — n.n.): publicul care părăsește sala de concert la auzul muzicii moderne. Este un public mai vîrstnic, public al tuturor filarmonicilor din lume”⁴.

Particularizînd, adică referindu-ne acum la condițiile vieții muzicale românești, vom constata echivalențe reale. Zona rarefiată există și la noi, fiind ocupată în special de tineri. Caracteristic pentru această zonă este și faptul că o mare parte a micului auditoriu de muzică modernă o formează cei care au contact cu diversele ramuri ale artei, în formele ei moderne de existență, prin profesiunea sau prin activități colaterale și cei care o practică sau creează. Avem de-a face deci, pe de o parte, cu un public atras spre muzica contemporană dintr-o certă dorință de cunoaștere și de comparare a modalităților folosite într-un alt domeniu artistic decît cel căruia îi este propriu dar, poate, și dintr-un spirit de contradicție, din dorința de a nu se confunda cu generațiile celor care rămîn să se delecteze cu concertele cu solist, cu lucrările pentru virtuozii, cu unele simfonii de clasici sau romantici oferite de abonamentele filarmonicilor și care protestează cînd o lucrare a părut prea „modernistă”, iar pe de altă parte cu muzicienii profesioniști, cu practicanții muzicii contemporane; ne dăm seama, desigur, de importanța poziției de practicant: diletantic sau profesional, practicarea artei oferă individului posibilități imense pentru pătrunderea cu mult mai multă ușurință a valențelor spiritual-artistice ale muzicii, de oricare tendință ar fi ea. Cînd pomenim despre programele de abonament ale filarmonicilor, nu trebuie să socotim ca singură atribuție a acestor instituții satisfacerea doleanțelor axate pe astfel de tip de difuzare în concert public. Spre deosebire de atitudinea curentă a instituțiilor similare din multe țări, filarmonicile românești participă atît din punct de vedere artistic, cît și organizatoric la acțiunea de cunoaștere a muzicii moderne românești și străine, ca urmare a intensificării vieții culturale din țara noastră, intensificare ce reclamă un repertoriu muzical multilateral în care să-și găsească locul cuvenit toate genurile.

Fără îndoială că o inițiere foarte precisă în tainele muzicii moderne prezintă dificultăți și pentru unii profesioniști, a căror pregătire în conservatoare se axează pe familiarizarea cu muzica tradițională. Conservatorismul conservatoarelor poate constitui, desigur, una dintre cauzele acuzației de ermetism aduse muzicii moderne și a unor atitudini denigratoare la adresa întregii creații contemporane, chiar și față de lucrări care prin valoarea lor au pătruns în patrimoniul muzicii universale. Orientările de dată recentă, care se vădesc și în concertele experimentale ale conservatoarelor românești, spre formarea unui tip de interpret cu disponibilități stilistice complexe, derivă din necesitatea expunerii produsului artistic al unor compozitori tineri ce au creat un curent inovator în muzica noastră. Desigur, această nouă stare, reprezentînd doar un început, nu a putut transforma total climatul tradiționalist perpetuat.

³ Jack Bornoff, Secretar executiv al Consiliului Internațional al Muzicii din UNESCO.

⁴ *Muzică-Public-Interpreți*. Interviu radiofonic cu Jack

Bornoff realizat de Vladimir Popescu-Deveselu, 21 septembrie 1970.

Așa stînd lucrurile cu profesionistul, atunci nesiguranța și chiar crisparea auditorului își are explicații. Iată cîteva observații ale lui Jean Jacques Duparq, făcute cu ocazia Zilelor muzicii contemporane (la Paris între 25—31 octombrie 1968), observații ce pot fi luate în seamă și în cazul unor concerte similare de la noi. Ideea dezvoltată de muzicologul francez era aceea că într-un moment în care arta-știința acaparează muzica și servește drept justificare unor speculații care nu au în mod sigur raporturi cu realitatea sonoră nu trebuie uitat că în toate timpurile arta și știința au fost inseparabile. Dar, continuă Duparq, astăzi ne ciocnim de tot felul de contradicții, materialul ce stă la dispoziția creatorului conține un potențial de virtualități muzicale atît de bogate și de nelimitate, încît aceste virtualități se anihilează între ele. O adevărată proliferare a materialului tulbură amintirea de neuitat a unui trecut care ocupă din ce în ce mai abuziv conștiința noastră. Și atunci crisparea, o crispare plină de gravitate cu care auditoriul urmărește desfășurările sonore pare să însemne mai degrabă „așteptarea unui cataclism și apoi, poate, speranța într-o descătușare decît bucurie sau fericire ⁵”.

Cu acestea, părăsim clubul modernilor pentru acea zonă mediană a piramidei reprezentînd într-adevăr publicul actual românesc cel mai capabil să răspundă problemelor variate puse de o muzică față de care stricta specializare pe gen nu este suficientă; în cazul acestui public, maturizarea în contact cu arta muzicală îi conferă posibilitatea de dispersare a receptivității pe un teren vast și de primire a unor impresii care nu devin criterii standard. Mobilitatea spirituală a acestui public, dar o mobilitate corectată pe baza unor date estetice valabile, nu s-a putut forma decît printr-o educație bine dirijată. Această educație, pentru care efortul material făcut în țara noastră în ultimii 25 de ani nu a constituit cel mai puțin important fapt, merită o mai atentă observare.

O dată cu eliberarea patriei noastre, calea de dezvoltare culturală pe care ne-am angajat a fost marcată de un înalt spirit umanist socialist. La început, valorile artistice reprezentînd pilonii de sprijin ai educației muzicale s-au identificat cu marea muzică clasică, națională și universală în primul rînd, dar și cu muzica contemporană răspunzînd prin conținut comandamentelor estetice ale noii societăți. Într-o primă etapă a acestor eforturi către cultură s-a urmărit ca raportul creație-auditoriu să devină în mod efectiv un raport operă de artă-mase populare. Eforturile s-au îndreptat spre crearea unei rețele de instituții muzicale de toate gradele care să îndeplinească oficiul de generator al noului public, folosindu-se totodată ca nucleu stimulator și vechiul public de melomani. Pentru că nu trebuie să neglijăm acel public, într-adevăr redus, dar prezent la o viață de concert ce era rezultatul eforturilor unor forțe artistice de primă mînă. Și succesele acestor forțe pe tărîmul artei sînt cu atît mai meritorii cu cît eforturile lor nu aveau nici un sprijin din partea oficialității. Deci, dacă România socialistă a reușit ca într-un timp record să aibă o viață muzicală de prim rang, urmărită de un auditoriu larg, aceasta se datorează bazelor realizate de artiști de renume ca Mihail Jora, George Enescu, Paul Constantinescu, Alfred Alessandrescu, Dinu Lipatti, Theodor Rogalski, Jean Bobescu, Antonin Ciolan și atîția alții care au creat terenul propice punerii în practică a unei politici culturale eficiente și apoi au sprijinit cu tărie această politică, oferindu-și aportul la realizarea ei.

Alături deci de vechile instituții —reorganizate pe principii noi —concentrate mai ales în capitală, au fost înființate orchestre simfonice în multe orașe din țară. Evident, s-a pus accentul —în conservatoarele existente și în cele nou înființate, ca și în școlile și liceele de muzică create după Eliberare —și pe pregătirea cadrelor necesare susținerii acestei vieți artistice. Paralel cu acțiunea de difuzare a muzicii vii s-au organizat cele mai diverse forme de educație, și o enumerare a lor ni se pare suficientă pentru a demonstra, pe de o parte, valoarea efortului material cerut de o asemenea politică, iar pe de altă parte unul dintre obiectivele ei, căruia ținem să-i subliniem importanța, vizînd asigurarea și în viitor a instrumentelor de propagare a culturii muzicale: lectorate pe lingă filarmonici, școli populare de artă, universități populare, case de creație, case de cultură, cluburi de tineret etc.

⁵ Jean-Jacques Duparq, *Notes sur la musique contemporaine*, în *Revue Musicale*, număr special, 265—266, 1969,

Penuria de cadre specializate în pedagogia muzicală, ca urmare a lipsei de interes pentru educația artistică de mase manifestate în trecut, a reprezentat la început o piedică importantă. De multe ori pregătirea specialistului era suplinită, în primii ani, exclusiv de entuziasmul activistului; faptul a dus și la unele deficiențe provocate de felurite forme de birocrație artistică, dar mai importante ni se par roadele pe care le-au dat acești autodidacți atunci când efortul era îndreptat pe direcția principală — accesul spre muzică a unor mase largi de auditori.

Lipsa pedagogilor muzicali i-a investit pe interpreți ca exclusivi dascăli ai acestui public. Ei au fost cei chemați să-i formeze receptivitatea. Programele de concert au ținut seama de condițiile pentru formarea adevăratei înțelegeri pentru muzică: *audiția repetată*. Aceste audiții repetate au creat predispoziții în favoarea muzicii programatice, iar vocabularul ei, devenit familiar, a dus la obținerea răspunsului emoțional din partea ascultătorilor. Sala de concert a constituit pentru ei locul cel mai potrivit pentru inițiere în contactul viu cu muzica.

Experiența muzicală trăită de acest public în acești primi ani de educație i-a asigurat un patrimoniu, i-a creat acea mobilitate spirituală despre care aminteam și o specializare față de o muzică în care conținutul primează asupra formei, mergînd uneori pînă acolo — și aici ar fi carența acestui public dornic însă să se amelioreze — încît inovația formală nedisociabilă datelor conținutului este ignorată sau neglijată. Încărcat cu o dispoziție spirituală destul de asemănătoare, oferită de o vîrstă asemănătoare, de condiții similare de viață determinînd o mentalitate și o concepție similare, publicul acesta, apărut și crescut în anii 1945—1955 și care are astăzi o vîrstă medie de 45 de ani, reprezintă de fapt gruparea majoritară a publicului actual de la noi, plasat în zona mediană a piramidei lui Jack Bornoff.

Spuneam că baza piramidei este constituită de abonații vîrstnici ai filarmonicilor, melomani credincioși repertoriului clasic și romantic, cei pentru care și astăzi încă, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, un concert se definește tot ca „*passe-temps comme il faut*”; aici muzica interesează mai ales dacă interesează solistul sau dirijorul. Publicul din această categorie ar intra în discuție numai în măsura în care ar reprezenta o problemă sub raportul organizatoric al concertelor pe bază de abonament, adică dacă instituția ar deveni dependentă față de cerințele sale. Or, repertoriul programelor arată că el nu exercită asemenea influențe hotărîtoare.

S-ar putea aduce obiecția că această schemă — limitată la descrierea publicului de sală — nu este completă, ea excluzînd categoriile auditoriului care primește la domiciliu prin mijloacele de comunicare, radio sau televiziune, imaginea evenimentului muzical, fie transmis, fie înregistrat. Dar prin aceste mijloace, evenimentul artistic își diluează semnificația prin transformarea sa, pentru acest auditoriu, în simplă informație. Categoriile care primesc evenimentul artistic ca informație nu percep modalitățile prin care trăiește actul redării operei de muzică pentru că nu participă direct, își pierd interesul pentru ea și ne provoacă astfel îndoiala că vreodată vor putea să părăsească această poziție pasivă; le vom defini ca *public static*. (Cînd am vorbit de mijloacele de comunicare, am ignorat cu bună știință discul, pentru că discolul poate fi asimilat cu oricare dintre categoriile de public.) De aceea stăruim asupra publicului de sală, *publicul dinamic*, care poate interveni și influența mersul evenimentului artistic prin participare directă.

Cele de mai sus ne pun în fața a două elemente care pot veni în conflict: de o parte, evenimentul artistic, care antrenează individul la efort activ spre cultură, fără de care nu poate exista adevărata cunoaștere; de cealaltă parte, uraganul informației — care o include și pe cea muzicală —, purtînd cu el pericolul superficialității. În cazul cunoașterii ce rezultă din contactul cu opera de artă la nivelul evenimentului artistic, rolul interpretului este covîrșitor. Comuniunea interpret-public, a cărei realizare optimă se petrece în sala de concert, duce la comunicarea cu opera de artă. Numai în situația în care actului comunicării ce are loc în sala de concert i se asigură continuitatea, putem spune că aspectele contradictorii ale celor două elemente nu devin antagonice. Cu alte cuvinte, în relația creator-interpret-public, ultimii doi parametri pot la un moment dat să fie hotărîtori în stabilirea condițiilor de echilibru ale unei vieți artistice cu desfășurare normală. Dacă în ceea ce privește inter-

pretul nu trebuie să existe neliniști — efortul produs de școala muzicală românească contemporană în această direcție dînd rezultate valoroase —, un grafic al participării publicului la evenimentul artistic-muzical ne-ar arăta o coborîre suficient de pronunțată.

Publicul muzical se reîmprospătează greu. Media sa de vîrstă nu a scăzut printr-o prezență importantă a tineretului. La întrebarea firească ce se pune în legătură cu lipsa de interes a tinerei generații pentru muzica de artă⁶, vom încerca să găsim răspunsul observînd unele caracteristici ale cadrului în care are loc dezvoltarea acestei tinere generații.

Cînd spuneam, la începutul studiului de față, că epoca noastră se caracterizează prin specializare, ne gîndeam în principal la efectele ei în profesii; deschideri către o înaltă calificare la care o importantă participare o are informația. Informația contribuie la cunoașterea aprofundată a domeniului de activitate, iar prin caracterul ei determină transformări în comportament, prin generarea unei anumite aserviri față de ea și devine în mare măsură un factor mereu prezent în viața individului. Prin mijloacele de comunicare, informația pune stăpînire pe timpul nostru liber și va ajunge să ne comande chiar organizarea acestui timp. Reacția de apărare în fața noianului de date primite va fi o selecție a lor, prin filtrul căreia trec o serie de informații tangente profesiei, date enciclopedice, informația din domeniul artelor. Acest ultim tip de informație apare fie ca dată enciclopedică, fie ca produs de elaborare artistică materializat în opera de artă. Afirmam, în cazul muzicii, că opera de artă transmisă prin mijloacele de comunicare sosește la receptor într-o formă diluată, ea trăind prin evenimentul artistic în sală, acolo unde comunicarea dintre interpret și public poate avea loc. Eliminarea contactului viu cu opera de muzică marchează una dintre slăbiciunile mijloacelor de comunicare în acest caz particular. Totodată pericolul pe care-l reprezintă forma comodă în care primim datele contribuie la perpetuarea mării mase de public static, care devine din ce în ce mai densă. În același timp sedentarismul majorității activităților desfășurate de omul modern contribuie și el la eliminarea tentației pentru contactul viu cu opera de artă sau chiar la renunțarea la acest contact și deci la părăsirea sălii de concert în favoarea muzicii la domiciliu.

Evident, aceste condiții vor influența participarea tinerei generații la evenimentul artistic-muzical din sala de concert. Dar în cazul consumatorului de artă în formare ele vor putea fi determinante numai în măsura în care vor reprezenta singura cale de acces către muzică. Exagerarea ponderii mijloacelor de comunicare în transmiterea mesajului artistic-muzical nu ar oferi imaginea exactă a realităților privind poziția individului față de opera de artă în general. Din acest motiv, cele spuse pînă acum referitor la rolul *mass-mediei* în viața modernă reflectă o realitate, neabsolutizînd o modalitate. Ar însemna să ignorăm importanța pe care spectacolul, în accepția sa cea mai complexă, îl joacă de secole în viața individului. Relația actor-spectator se naște o dată cu noi. Încă din primii ani ai copilăriei se manifestă în forma primară — jocul. În această etapă, alternarea situației de actor cu cea de spectator va crea în mod inconștient primele senzații în legătură cu caracterul viu al spectacolului. Muzica, de asemenea, prin capacitățile ei de a crea acel climat emoțional ce-i este caracteristic, este adoptată din prima clipă; asociindu-i-se cuvîntul, își cucerește accesibilitatea. Desigur, desfășurarea acestor forme primare de spectacol poate fi influențată din afară. De felul în care se intervine va depinde aderarea de mai tîrziu la formele vii de manifestare ale artelor.

Existînd elementele inițiale capabile să genereze adeziunea față de formele vii, cîștigarea capacităților pentru viitoarea cunoaștere artistică în cadrul comunicării cu opera de artă este funcție de felul în care se desfășoară educația. Momentul educativ este foarte important pentru asigurarea posibilității de acces la muzica de artă. Și cu atît mai important cu cît în viața tineretului este prezentă muzica de ambianță⁷, reprezentată prin forme diverse dintre care vom cita muzica de jazz, pop, beat, folk.

⁶ Oricare alt termen uzitat — muzică clasică, muzică cultă, muzică „greă” — ni s-a părut mai puțin atotcuprinzător pentru a putea defini categoria de cultură, elaborată, a muzicii.

⁷ Ni se pare impropriu a-i îngloba muzicii ușoare — așa cum se obișnuiește în concepția și limbajul curent folosit de literatura română de specialitate — anumite genuri aparte. Am apelat, în cazul de față, la terminologia folosită de Alain Daniélou (a se vedea bibliografia, p. 221).

Muzica de ambianță — în afara celor mai noi tendințe ale jazzului ⁸ — își propune, în forme de largă accesibilitate a structurii muzicale și prin sensuri pe linia căutării unor idealuri proprii, provocarea unei puternice adeviziuni a tineretului; ea face parte din experiența sa de viață ⁹. Asociindu-și texte ce conțin o problemă apropiată aspirațiilor tinerei generații, ea realizează o comunicare ce elimină mare parte din convențiile obișnuite sălii de concert. Dar nu abolirea convențiilor i-a adus popularitatea, ci tocmai menținerea în formele de accesibilitate primară ale auditoriului — câștigată de acesta în primii ani ai adolescenței — și chiar alimentarea permanentă pe această direcție.

Explozia actuală a acestei muzici nu semnează în nici un caz condamnarea la o existență muzeală a muzicii de artă. Ea marchează însă un moment istoric și cere o revizuire a formelor de educare a tineretului acționând în direcția unei deplasări a accesibilității spre limitele în care mesajul estetic al muzicii de artă să devină cât mai sesizabil. În nici un caz, o pledoarie împotriva muzicii de ambianță, care conține valori incontestabile și totodată aduce și unele noutăți în domeniul limbajului muzical, cele spuse mai sus doresc să arate importanța educației la nivelul școlii pentru reîmprospătarea auditoriului de concert, într-o etapă — cea actuală — în care interpretul solist sau de ansamblu nu mai poate fi confundat total cu educatorul, ci trebuie să fie recunoscut în existența lui specifică în care are de răspuns solicitărilor fie din partea unui public format, fie din partea unui repertoriu din ce în ce mai complex. Educația va asigura totodată bagajul necesar creării unor noi disponibilități într-un moment în care muzica marchează o existență din ce în ce mai interesantă și ale cărei origini nu trebuie căutate mai departe decât secolul nostru.

Cînd, în anii 1930, Stravinski declara că muzica trebuie ascultată cu ochii deschiși, asociindu-i-se gestul care produce sunetul, neurmărindu-se deci doar rezultatul sonor, mulți muzicieni, critici, melomani se arătau nedumeriți; cînd, după război, compozitorii au început să gîndească muzica în funcție de locul în care este plasată sursa sonoră, mulți nu bănuiau că stereofonia nu va putea fi ținută mai departe în afara actului componistic; cînd, recent, instrumentiștii se mișcă pe scenă, coboară în mijlocul publicului, cînd însuși publicul este antrenat direct în actul artistic ce-i este oferit, dezorientarea devine totală. Dar această dezorientare în fața variatelor forme sincretice contemporane — ce își pot găsi origini în cele mai vechi manifestări ale artei antice — nu ar fi oare mai alarmantă decât înseși evenimentele care o provoacă? Departă de noi gîndul de a accepta în bloc tot ceea ce investigările contemporane ne oferă, dar vom fi împotriva acelor care resping fără a cunoaște. Dacă în viitor muzica își va depăși dimensiunile sale de acțiune, dacă spectacolul total prezis de mulți muzicieni îi va făuri o altă existență, ea va cere un tip de auditor a cărui specializare va însemna de fapt puțința de manevrare în universul general al artelor, pentru a capta imaginea întregului obținut din noua concepție despre sincretic. Nu este atît de important dacă viitorul va oferi muzicii alte modalități de desfășurare decât sala tradițională de concert; esențială apare pregătirea viitorului public capabil să urmărească în noile condiții mersul mai departe al muzicii și să fie înarmat cu capacitățile necesare acceptării sau neacceptării a tot ceea ce acea evoluție îi va pune la dispoziție.

BIBLIOGRAFIE

1. PAVEL APOSTOL, *Muzica — proces de comunicare*, în *Studii de muzicologie*, Vol. V, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1969, p. 43—63.
2. JACQUES CHAILLEY, *40 000 ans de musique. L'homme à la découverte de la musique*, Paris, Ed. Plon, 1961, 326 p.
3. ALAIN DANIELLOU, *Magic and Pop Music*, în *The World of Music*, 1970, nr. 2, p. 13—19.
4. GABRIELA DOLGU, *Artă și publicul* (Convorbire cu) Roger Stevens, în *Contemporanul*, nr. 31(1138), 2 aug. 1968, p. 4.
5. LUBOMIR DORUŽKA, *Protest through Popular Music*, în *The World of Music*, 1970, nr. 2, p. 19—32.
6. KARL ESCHMAN, *Changing forms in new music*, Boston, Ed. E.C. Schirmer Music Company, 1968, 213 p.

⁸ Ne gîndim la creația transmisă de formații de tipul *Modern Jazz Quartet* și la inovațiile ultimilor ani, exprimate în *Free Music*, căutînd printre altele, izvor de inspirație în tradiții extraoccidentale, de structură modală.

⁹ Iată ilustrate în presă opiniile unor studenți participanți la ultimul Festival de muzică pop, desfășurat la Bucu-

rești: „Cred în muzică, iubesc cuvîntul, sper în trăirea lui” „Cînt Folk de puțin timp, cînt așa cum simt. Mă preocupă necazurile și bucuriile oamenilor și doresc să cînt despre asta... Cu o chitară mă simt adevărată” (*Festivalul de muzică pop*, [Anchetă], în *România literară*, 4, nr. 22 (138), 27 mai 1971, p. 27.

7. JAMES FARMER, *People have to Be what they Are*, in *Music Educators Journal*, 56, 1970, nr. 7, p. 38–41.
8. ERNST FISCHER, *Artă și societatea*, în *Secolul XX*, 1967, nr. 2, p. 165–178.
9. MICHAEL JENNE, *The Role of Tradition in Musical Education*, in *The World of Music*, 1968, nr. 2, p. 8.
10. TON DE LEEUW, *Music in Orient and Occident – A Social Problem*, in *The World of Music*, 1969, nr. 4, p. 6–19.
11. VICTOR ERNST MAȘEK, *Paraartisticul și criza noțiunii de artă*, în *Revista de filozofie*, tom. 16, 1969, nr. 12, p. 1469–1477.
12. VICTOR ERNST MAȘEK, *Spațiul cunoașterii artistice*, în *Viața Românească*, 1969, nr. 7, p. 102–106.
13. *Music Theatre in a Changing Society*, UNESCO, 1968, 144 p., Edited by Jack Bornoff.
14. NICOLAE PARODESCU, *Aspecte ale educației muzicale în Republica Socialistă România*, în *Muzica*, 1969, nr. 8, p. 18–21.
15. FOX SIDNEY, *From Rock to Bach (Youth Music on Our Terms)* in *Music Educators Journal*, 56, 1970, nr. 9, p. 52–55.
16. ROBERT SIOHAN, *Histoire du Public musical*, Lausanne, Les Éditions Rencontre Lausanne et la Guilde du Disque, 1967, 128 p.
17. IGOR STRAVINSKI, *Poetica muzicală*. Traducere din limba franceză de Marta Pană, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967, 1967, 115 p.
18. VICTORIA TÂNĂȘESCU, *Civilizația muncii. Convorbire cu Henri H. Stahl*, în *Scînteia Tineretului*, 15 ian. 1970, p. 1.
19. HOWARD TAUBMAN, *The Critic's Column*, in *The World of Music*, 1969, nr. 4, p. 3–6.
20. *Les Journées de Musique contemporaine de Paris*, 25–31 oct. 1968. Varese – Xénakis – Berio – Henry. *Œuvres – Études – Perspectives*, in *Revue Musicale*, 1969, nr. spec. 265–266, 188 p.
21. *Muzica și școala (Masă rotundă)*, în *Scînteia*, nr. 8793, 22 mai 1971, p. 1–2.
22. *Portative albe în învățămîntul muzical. România Literară*, 1970, nr. 49, p. 28–29.
23. *Redactorii noștri despre Mass-media. Anchetă*, în *Luceafărul*, 7 mar. 1970, p. 6.

R É S U M É

Les auteurs considèrent que pour une étude approfondie de la vie musicale, l'analyse de la formule *créateur-interprète-public* serait à même de donner les réponses capables de réaliser, de nos jours, une configuration exacte de cette vie.

Le dernier terme — le *public* — est défini comme groupe social prêt à recevoir, en sa qualité de récepteur, les données offertes par le phénomène musical — produit des plus éclectique.

Si l'on accepte l'identité création musicale $\equiv$ acte de culture, on constate en même temps une stratification du public.

En prenant pour point de départ la description générale du public contemporain, le présent article insiste sur certaines conditions spécifiques d'évolution et d'existence du public roumain.

Dans leur analyse, les auteurs essaient de devancer le moment actuel, en jetant un regard sur les possibilités de renouvellement du public musical. Ils font des remarques sur le cadre dans lequel les jeunes générations développent leurs activités et leurs aspirations. On exprime l'idée que la formation du futur public serait fonction d'éducation.

L'article représente une invitation à des débats plus poussés, soutenus par une recherche adéquate, sur un sujet qui revient souvent, aujourd'hui, à l'occasion des rencontres musicales internationales.

ION CANTACUZINO

Mai puțin cunoscută, activitatea lui Victor Ion Popa în domeniul de pionierat al încercărilor de a crea filme românești este totuși demnă de un interes deosebit. Pe de o parte, ea este mărturia unei alte forme a diverselor sale valențe artistice, iar pe de altă parte n-a rămas în limitele unei cochetării platonice sau ale unui interes teoretic, ci a lăsat urme concrete și a dat roade. Cele câteva date memorialistice evocate într-un articol de acum câțiva ani de Bujor T. Rîpeanu¹ merită să fie completate cîndva printr-un studiu adîncit, spre a întregi imaginea remarcabilei personalități a acestui pasionat al tuturor formelor frumosului și al tuturor modalităților de creație românească. Însemnările de față vor numai să ofere acelui studiu câteva informații și câteva perspective în plus.

Deși ne apare mai ales ca un inepuizabil om de teatru și ca un scriitor cu multiple posibilități, Victor Ion Popa a avut, în special în modalitățile viziunii sale epice, afinități clare de structură cu viziunea cinematografică, numeroase momente din romanele sale fiind văzute, simțite și redată ca tot atîtea momente cinematografice. Iar atunci cînd a vrut să se apropie și de forma de literatură proprie cinematografului, de scenariu, a trecut cu ușurință la acest mod de a scrie. Fiindcă ni se pare o exagerare să considerăm în aceste încercări numai aspectele lor stilistice, expresia verbală cu iz de sfătoșenie și ton de povestire, care păstrează un anumit colorit caracteristic pentru limba lui Victor Ion Popa, și să socotim că aceste aspecte « specifice prozei beletristice îl îndepărtează de cinematograf »².

Încă de la apariția romanului *Velerim și Veler Doamne*, în 1933, am fost impresionat (și am subliniat acest lucru în cronici) de faptul că era un excelent material pentru un scenariu de film. Importanța taliei de uriaș a eroului în contextul acțiunii, contrastul dintre înfățișarea sa și cea a copilului de la care aude cîntecul ce dă titlul romanului, semnificativa relație imagine-sunet dintre acest cîntec duios și aparența frustă a personajului, rolul determinant și adesea simbolic al cadrului natural și legătura acestuia cu evenimentele, tensiunea psihologică de mare « suspense », iată tot atîtea elemente care mărturisesc o viziune cinematografică și care ar ușura punerea în pagină a unui scenariu pe trama oferită de roman. Dar cinematografia noastră așteaptă încă acest film, pe care acum 30 de ani îl înscrisesem în proiectele O.N.C.

Poate că această convingere a unei înrudiri spirituale cu problemele filmului s-a adăugat la argumentele pe care le oferea prestigiul său de om de cultură, binecunoscuta

¹ Scriitorii români și filmul: Victor Ion Popa, autor al filmului « Focuri sub zăpadă », în *Cinema*, nr. 8, 1966.

² *Ibidem*.

lui putere de muncă și pasiunea de atâtea ori dovedită pentru orice manifestare a genului artistic românesc, pentru a mă face să mă bucur atunci când am avut prilejul să colaborez direct cu el, în producția de filme. Era în aprilie 1941 și V.I. Popa fusese numit președintele Comitetului de direcție al Oficiului național cinematografic, unde eram director al producției. Noua formă de organizare a O.N.C. urmărea mai ales crearea de filme artistice și de documentare românești, la un nivel mai ridicat și cu mijloace tehnice mai moderne decât ale filmelor noastre de până atunci. Pentru ceea ce s-a putut realiza din acest deziderat este cert că prezența lui Victor Ion Popa în fruntea Comitetului de direcție a fost binefăcătoare, căci planurile cu care O.N.C. pornise la drum au fost adânc perturbate de izbucnirea războiului și de prioritatea pe care ministerul tutelar al oficiului o dădea activităților propagandistice. Grație în bună parte prestigiului, autorității și tenacității lui, s-a reușit să se ducă totuși mai departe realizarea filmului *O noapte furtunoasă*, care, firește, nu avea nimic comun cu directivele politice ale momentului. Dacă astăzi această lucrare constituie un termen de referință pentru cinematografia dinainte de 23 August, lucrul se datorește și prezenței lui Victor Ion Popa la O.N.C. Este una dintre realizările sale concrete în domeniul filmului românesc la care m-am referit mai sus.

Dar, în afara acestei contribuții de ordin organizatoric, altele constituie aporturi de scenarist și se referă deci direct la creația cinematografică. Atacînd cu un entuziasm juvenil o activitate nouă, Victor Ion Popa nu înțelegea să se mențină, la O.N.C., pe poziții suverane de supervisor, ci se avînta personal în procesul de producție. Ne-au rămas de la el scenariile literare pentru trei filme care, datorită împrejurărilor, nu au ajuns să fie realizate, dar care mărturisesc capacitatea sa de a se adapta la comandamentele unei noi discipline artistice.

Planul de activitate al O.N.C. prevăzuse și realizarea unei serii de documentare, solicitate de Ministerul Agriculturii pentru a servi la îndrumarea sătenilor în folosirea metodelor de cultură rațională și intensivă. Un țel ce găsea, firește, un răspuns deosebit în inima unui om care fusese promotorul « teatrului sătesc ». Tocmai de aceea Victor Ion Popa a ținut să dea o contribuție personală și efectivă la această inițiativă, scriind două proiecte de scenarii pentru filme de scurt metraj pe asemenea teme. Am păstrat aceste două texte, rămase doar la stadiul de proiect. Erau intitulate *Cooperativa lui Chirvasa Petcu* și *Pedeapsa* și constituiau, cel dintîi o pledoarie pentru cultivarea pămîntului în comun, iar cel de-al doilea pentru raționalizarea pomiculturii. Desigur că Victor Ion Popa a păstrat în redactare forma unei povestiri pentru săteni, într-un stil cu evidente rădăcini în Creangă și Sadoveanu. Dar poate că însăși atmosfera pe care voia s-o creeze, pentru a apropia subiectul de cei cărora se adresa, îi comanda o asemenea modalitate de expresie literară, care constituia într-un anume fel și o indicație pentru tonalitatea regiei. Să nu uităm, de asemenea, că era vorba de un scenariu literar, destinat doar să *pună în temă*, iar pentru realizarea acestui scop mijloacele utilizate erau, desigur, cele mai adecvate. Dincolo de ele, însă, conținutul reprezintă o excelentă prezentare a unei acțiuni *văzute pentru film*. Momentele esențiale alese pentru dezvoltarea acțiunii, vizualizarea tipologiei personajelor, succesiunea evenimentelor, care vădește, prin eliminarea verigilor intermediare, un simț ascuțit al elipsei, menajarea unor surprize care nu sînt nici de structură epică, nici de structură scenică, ci exclusiv de structură filmică, numai filmul putînd să le redea așa cum le-a gîndit autorul, toate acestea dovedesc o viziune de cineast. Un decupaj al acestui text, dacă cineva ar vrea să facă această probă, ar dovedi exactitatea celor ce avansează.

Mai expresiv decît aceste două exerciții, care păstrează în fond caracterul unui prim contact cu o modalitate artistică nouă, este însă al treilea scenariu, despre care am aflat de curînd că există încă în hîrțile rămase lui Sorin Popa de la tatăl său și pe care l-am citit cu emoție și surprindere. Pentru oricine în afară de mine, cele cîteva pagini dactilografiate intitulate misterios « Prologul » nu spun mai nimic, iar titlul poate să pară fără sens și fără legătură cu textul ce urmează, un text atît de bine încheiat ca un episod autonom încît se sfîrșește cu ceea ce este de obicei un final, cu o moarte. Atunci de ce « prologul » ?

E vorba și aici de un proiect care n-a ajuns să fie turnat. Voiam să realizez un film în scheciuri, pornind de la ideea încrucișării, pentru cîteva ceasuri, a destinelor unor oameni aflați întîmplător în același tren, care aleargă în noapte și îi poartă, în aparență cu totul

străini unii de alții, nelegați între ei prin nimic. Dar pe traseul căii ferate se întâmplă un accident, care ar putea să provoace o catastrofă dacă mecanicul locomotivei nu va primi la vreme un semnal de oprire. Un om, un cantonier, se devotează pentru a reuși aceasta, se zbate, se luptă și, cu riscul vieții sale, reușește să oprească trenul la vreme și să evite catastrofa. Totul reintră în ordine, iar călătorii, speriați o clipă, își continuă drumul în noapte fără măcar să știe pe lângă ce-au trecut și fără să realizeze că își datorează viața unui erou care va rămâne pentru toți anonim. Voiam să evidențiez astfel, printr-o amplă metaforă, ideea solidarității umane în fața marilor răscruci ale soartei.

Pentru a transpune această idee într-o intrigă, am cerut sprijinul unui grup de scriitori prieteni, cărora le-am solicitat să scrie fiecare un scheci, relatînd destinul cîtorva dintre călătorii care se întâlneau în acel tren. Filmul ar fi avut astfel șapte scheciuri, depre șapte destine, scrise de șapte scriitori: Ion Marin Sadoveanu, Camil Petrescu, Nicolae Kirițescu, Alexandru Kirițescu, Ion Anestin, Tudor Mușatescu și Mircea Ștefănescu. Dar mai era încă o poveste, cea a eroului anonim care leagă pentru o clipă soarta celor șapte, salvîndu-i pe toți de la moarte. Era, într-un fel, al optulea destin, care deschidea filmul, ca un prolog, îl scanda în montaj paralel — ritmînd aparenta scurgere liniștită a vieții celor din tren, neștiutori de ceea ce se întâmplă, prin momentele luptei cantonierului cu stihiiile — și încheia filmul prin salvarea trenului și a călătorilor. Acest de-al optulea scheci, Victor Ion Popa l-a revendicat pentru el, iar opțiunea sa nu este lipsită de semnificație.

După prima lor întîlnire, colaboratorii prezumtivi s-au despărțit, cu făgăduiala de a-mi preda cît mai curînd textele respective. N-am primit însă nici unul și nu știu cîți dintre ei au întreprins ceva. Greutățile ivite la O.N.C. în calea producției de filme artistice, și care se resimțeau în lucrările filmului *O noapte furtunoasă*, le erau bine cunoscute. De aceea își vor fi spus probabil că n-au nici un motiv să se grăbească, filmul proiectat cu colaborarea lor neavînd prea mari șanse să intre în producție. Ceea ce a urmat le-a dat, de altfel, dreptate.

Citind însă « Prologul » rămas între manuscrisele lui V.I. Popa, mi-am dat seama că singurul dintre cei opt scriitori care și-a luat sarcina în serios a fost Victor Ion Popa. Și cred că n-a făcut-o numai fiindcă era în fruntea instituției care proiecta filmul sau numai fiindcă era un atît de conștiincios și atît de bine organizat muncitor al condeiului. Cred că promptitudinea cu care s-a așternut la scris reprezintă și o dovadă a interesului pentru lucrarea în sine, a dragostei cu care se apropia de scrisul filmic, de această nouă îndeletnicire care părea să-l pasioneze. O mărturisește acest text, regăsit în hîrțile sale după treizeci de ani de la discuția noastră de atunci, și care reprezenta partea sa de colaborare la filmul proiectat. Popa se angajase să-l scrie și l-a scris imediat. Văzînd însă că nu mai este nevoie de el, l-a pus discret în sertar și l-a păstrat. Și bine a făcut.

Citindu-l, mi-am dat seama că am dreptate cînd afirm că Victor Ion Popa avea vocația unui cineast autentic. Față de textele celor două proiecte de scurt-metraje, progresul în scrisul pentru ecran este evident. Viziunea autorului e rapidă, nervoasă, sacadată, ca și lupta omului pe care îl prezintă. Obiectivul e în permanentă mișcare, cu utilizarea variată a panoramicii, a travellingului și a transfocatorului. Textul aleargă în ritmul trenului ce se apropie. Omul se luptă cu furtuna într-un contrapunct de imagini și de sunete ce se recheamă, iar gesturile sale sînt comandate de gîndul obsedant de a evita catastrofa. Pentru a materializa aceste gînduri, autorul le concretizează într-o serie de imagini care suprapun timpul actual viziunea timpului posibil, într-o formă ce anticipează rezolvările cele mai recente ale redării filmice a timpului trăit. Într-un fel, V.I. Popa simțea mai cinematografic decît simțeau contemporanii săi și îi depășea cu vreo două decenii.

Pentru finalul filmului a găsit, de asemenea, o rezolvare excelentă și pur cinematografică, într-o admirabilă metaforă. Sub viscolul ce s-a abătut, cantonierul a reușit să oprească trenul, făcînd semne în noapte cu cămașa albă smulsă de pe trupul lui. Locomotiva s-a oprit, lunecînd pe lângă el, iar omul, sleit de puteri, s-a prăbușit în zăpadă. Leșinat, poate mort. Nimeni nu va ști vreodată, fiindcă zăpada se așterne atît de repede, încît, pînă să coboare oamenii din tren, întrebîndu-se ce s-a întîmplat, trupul a și fost acoperit de zăpadă, iar cei ce caută un răspuns trec pe lângă el fără să-l vadă și fără să înțeleagă cui îi datorează minunea care i-a scăpat. Această imagine, a unui dîmb de zăpadă care ascunde, sub anonimatul albului

său imaculat, jertfa unui om, mi se pare de o mare frumusețe. E o rezolvare pur cinematografică, exprimînd metaforic și intrarea în marele necunoscut și frumusețea devoțiunii anonime. Iată de ce spun că V.I. Popa era capabil de o viziune structural filmică.

În afară de aceste trei proiecte de film, a rămas însă de la Victor Ion Popa și o concretizare pe peliculă a viziunilor sale. Una singură, care se află azi la Arhiva Națională de filme. Este vorba de exteriorizarea realizată pe baza unui scenariu al său, în regia lui Marin Iorda, cu Eftimie Vasilescu operator, pentru filmul *Focuri sub zăpadă*. Ele au fost turnate în februarie-martie 1942, deci la puțină vreme după ce scrisese textele de care am amintit mai sus și care au rămas doar proiecte.

V.I. Popa depășise atunci stadiul primului contact cu filmul, și manuscrisul intitulat *Focuri sub zăpadă, schiță pentru un film*, rămas în hîrțile sale, arată clar că el trecuse la o etapă mai elaborată, că stăpînea perfect mijloacele disciplinei noi pe care o aborda. Aflat tot în posesia lui Sorin Popa, acest text original a rămas necunoscut pînă azi și a fost socotit pierdut. Comparîndu-l cu scenariul regizoral întocmit de Marin Iorda³, ne edificăm și mai bine asupra calităților viziunii cinematografice a lui Victor Ion Popa. Într-adevăr, cele 40 de pagini ale textului său cuprind tot ce există în cele 760 de planuri din decupajul lui Marin Iorda și nimic mai puțin. Ochiul regizorului n-a simțit deci nevoia nici unei modificări de substanță față de ceea ce văzuse scenaristul. Iar dialogurile din decupaj reiau integral dialogurile din scenariu.

De remarcat faptul că V.I. Popa reia în acest scenariu ideea din *Velerim și Veler Doamne* a unei acuzații nedrepte și a dovedirii asasinului adevărat. De astă dată însă ideea apare sub o formă mai simplă, directă, aș spune comercială, fără implicațiile de simbolică scială și fără subtilitățile caracterologice din roman. Participarea naturii — de pildă — nu mai are rolul de a sublinia confundarea, specific românească, a omului cu mediul său firesc, ci joacă doar rolul unui refugiu, la propriu și la figurat, pentru personaje în cadrul acțiunii. Și, în subsidiar, servește pentru a limita cît mai mult filmările în interior, mai complicate la acea dată, lucru dovedit de faptul că, din 760 de cadre, 332 sînt în interior, iar 428 în exterior.

Faptul că această peliculă există și că de astă dată nu mai e vorba de un proiect, introduce realizarea *Focuri sub zăpadă* în filmografia producției cinematografice românești, ca una dintre cele mai interesante încercări printre cele multe oprite pe drum de vitregia împrejurărilor.

O dată cu ea, numele lui Victor Ion Popa își ia locul bine meritat printre cei care au crezut în filmul românesc, l-au iubit și i-au dăruit munca lor de pionieri. Contribuțiile sale în acest domeniu se cuvenea cu atît mai mult să fie subliniate cu cît pe vremuri participarea directă la creația de film a unor personalități artistice de mare valoare și cu un real prestigiu cultural a fost destul de rară și de sporadică. Au existat, desigur, participări de mare valoare, la discuții de teorie sau de estetică a filmului și chiar la activitatea curentă de critică cinematografică; au existat și proiecte sau inițiative ale unor scriitori în domeniul producției românești, dar nici unul nu s-a concretizat în forme mai mult decît efemere; au existat și contribuții concrete la întocmirea unor scenarii de film, dar în majoritatea cazurilor a fost vorba doar de proiecte, rămase ca atare, fiindcă prea puține dintre ele au avut parte să fie realizate. Desigur că nivelul calitativ al acestor strădanii a fost diferit, dar pasiunea și dăruirea au fost egale. În acest context al apropierii scriitorilor noștri de filmul românesc și al sprijinului pe care i l-au dat, în vremuri de pionierat, trebuie să înscriem și numele lui Victor Ion Popa.

R É S U M É

Homme de théâtre et animateur, metteur en scène, romancier et auteur dramatique également remarquable, Victor Ion Popa a mis l'empreinte de son talent, de sa ferveur et de son énergie sur le théâtre roumain de l'entre-deux-guerres. En partant des souvenirs de sa collaboration personnelle avec Victor Ion

³ Anexat la lucrarea memorialistică a lui Marin Iorda
Cîte ceva din activitatea mea cinematografică, aflată în manu-

scris la A.N.F.

Popa et en se basant sur des écrits inédits de celui-ci, l'auteur s'attache à l'analyse d'un aspect moins connu de son activité, celle de cinéaste.

Comme président du conseil de direction de l'Office national cinématographique durant plus d'un an — en 1941 et 1942 —, V. I. Popa a eu le mérite de soutenir la production du film « Une nuit orageuse », qui reste la meilleure réalisation du cinéma roumain d'avant 1948 et la meilleure écranisation de l'œuvre de Caragiale. En outre, V. I. Popa a écrit à la même époque quelques projets de scénarios : deux courts métrages, qui, à la faveur d'une fiction dramatique, étaient destinés à des fins éducatives et didactiques, une contribution pour un film à sketch qui devait réunir quelques-uns de nos meilleurs écrivains et, enfin, un film de long métrage, « Des feux sous la neige ». Ce dernier est le seul de ses projets qui soit parvenu au stade de réalisation — dans la mise en scène de M. Iorda, en 1942 —, sans avoir pourtant eu la chance d'être terminé. On en garde les prises de vue en extérieur dans la collection des Archives nationales du film. L'auteur estime que l'analyse de ces quatre scénarios littéraires prouve l'existence d'un œil de cinéaste, que certains passages des romans de Victor Ion Popa ne font que confirmer.

VICTOR EFTIMIU DE SCENELE MAGHIARE DIN TRANSILVANIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

TEREZA PERIS CHEREJI

Prima reprezentație în limba maghiară a unei opere dramatice românești după Unirea Transilvaniei cu România a fost premiera piesei lui Victor Eftimiu *Prometeu*, la Arad, la 20 decembrie 1920¹. Piesa însă a căzut chiar la premieră². Cea de-a doua reprezentație a acestei opere a avut loc la 29 septembrie 1921, la Teatrul Maghiar din Cluj. Acest eveniment a avut, pe lângă însemnătatea sa artistică, și o valoare politică deosebită, constituind începutul unei apropieri culturale, pe linie teatrală. Sesizând însemnătatea evenimentului, presa maghiară îi consacră o atenție deosebită, publicînd avanscronici și anunțuri publicitare³, în care erau semnalate distribuția⁴, pregătirile în vederea reprezentației, însemnări despre calitatea traducerii, despre reprezentarea operei pe scenele altor trupe maghiare, precum și știri referitoare la oaspeții — Octavian Goga, Petru Groza — care vor participa, împreună cu autorul, la premieră⁵.

După premieră, cele mai importante cotidiane clujene, *Keleti Ujság* și *Ellenzék*⁶, precum și revistele literare *Pásztortűz* și *Napkelet*⁷, consacră ample cronici, analize substanțiale și obiective atît piesei, cît și spectacolului. Presa românească e prezentă la acest eveniment prin articolul apărut în ziarul *Patria*⁸ din Cluj.

Pentru însemnătatea artistică a prezentării lui *Prometeu* pledează și faptul că directorul Janovics, în darea de seamă despre stagiunea 1921—1922, semnalează printre noutățile și reușitele artistice ale stagiunii (Strindberg, Mikszáth, Molnár etc.) și piesa lui Eftimiu⁹.

¹ *Prometeus*, în *Aradi Színpad*, Arad, an. X, 1920, nr. 51, 19—25 decembrie; *Prometeus hétfői bemutatója*, în *Arad és Vidéke*, Arad, an. XL, 1920, nr. 279, 18 decembrie; *A Prometeus...*, în *Aradi Hírlap*, Arad, an. IV, 1920, nr. 863, 18 decembrie; *A Prometeus bemutatója*, în *Aradi Ujság*, Arad, an. XX, 1920, nr. 280, 18 decembrie; *Aradi Közlöny*, Arad, an. 35, 1920, nr. 246, 18 decembrie. Singură publicația *Aradi Élet* (Arad, an. VIII, 1920, nr. 50, 11 decembrie) anunță data premierei piesei *Prometeu* la 15 decembrie. Potrivit celorlalte publicații și bazîndu-ne și pe cronicile apărute ulterior, premiera a avut loc la 20 decembrie 1920.

² *Prometeu* de V. Eftimiu, în *Patria*, Cluj, an. III, 1921, nr. 220, 1 octombrie.

³ *Színháznyitás és más egyebek*, în *Pásztortűz*, Cluj, an. VII, 1921, nr. 29, 15 septembrie; *Román bemutató a magyar színházakban*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 205, 22 septembrie; rubrica *Színház és Zene*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 208, 25 septembrie.

⁴ *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 209, 27 septembrie: *Prometeus* — Ferenc Táray; *Hephaistos* — Ferenc Oláh; *Apol-*

lo — Vilmos Lengyel; *Than* — Sándor Forgács; *Zeus* — Andor Szakács; *Herkules* — Ödön Réthely; *Themis* — Aranka Laczkó; *Eromenis* — Erzsé Baróti; *Li* — Margit Izsáky.

⁵ *Ibidem*; «Autorul, care este apărătorul cel mai sincer și vehement al drepturilor și cauzei teatrelor și artei scenice maghiare, este așteptat cu sinceră căldură atît de actorii interpreți, cit și de publicul spectator» (*Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 210, 28 septembrie).

⁶ *A Prometeusz sikere*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 213, 1 octombrie; *Ellenzék*, Cluj, an. 42, 1921, nr. 214, 2 octombrie.

⁷ Walter Gyula, *Prometeus*, în *Pásztortűz*, Cluj, an. VII, 1921, nr. 31, 15 octombrie, p. 506—507; Oszkár Károly, *Viktor Eftimiu: Prometeus*, în *Napkelet*, Cluj, an. II, 1921, nr. 20, 15 octombrie, p. 1208.

⁸ A se vedea nota 2.

⁹ Janovics Jenő, *Beszámoló a Kolozsvári Magyar Színház 1921—1922-es évadjáról*, în *Pásztortűz*, Cluj, an. VIII, 1922, nr. 28, 15 iulie; *Egy színházi év mérlege*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. V, 1922, nr. 156, 15 iulie.

Teatrul Maghiar ♦ Magyar Színház

Cluj, Joi la 29 Septembrie 1922. Kolozsvár, csütörtökön 1922 szept. 29-án

Prima de premiera — Inceput la ora 7³⁰. Premiera helyesen. — Vezető T. Táray

Abonament de Premiera Nr. 4. **Premiére** — Nr. 4. —

Cluj, Vineri la 30 Septembrie 1922. Kolozsvár, pénteken 1922 szept. 30-án

Prima de ordină. — Inceput la ora 7³⁰. A doua helyesen. — Vezető T. Táray

Abonament **ordinar** Nr. 15. C) **Nap** — Nr. 15. — C)

Prometeu. Prometheus.

Tragedia în 5 acte de Victor Eftimiu, traducere în română de Eftimiu Eftimiu

PREMIERĂ:

Zeus: Andrei Ștefănescu
Phobus Apollon: Ștefănescu
Hefaisztos: Ștefănescu
Prometeu: Ștefănescu
Herakles: Ștefănescu
Than: Ștefănescu
Li: Ștefănescu
Eramenis nympha: Ștefănescu
Themis, istennő: Ștefănescu

STREPTĂ:

Zeus: Andrei Ștefănescu
Phobus Apollon: Ștefănescu
Hefaisztos: Ștefănescu
Prometeu: Ștefănescu
Herakles: Ștefănescu
Than: Ștefănescu
Li: Ștefănescu
Eramenis nympha: Ștefănescu
Themis, istennő: Ștefănescu

PREȚURI:

Tip	1 ^a	2 ^a	3 ^a	4 ^a	5 ^a	6 ^a	7 ^a	8 ^a	9 ^a	10 ^a
Zeus	1.00	0.80	0.60	0.40	0.30	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01
Phobus Apollon	0.80	0.60	0.40	0.30	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00
Hefaisztos	0.60	0.40	0.30	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00
Prometeu	0.40	0.30	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00
Herakles	0.30	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00
Than	0.20	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Li	0.10	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Eramenis nympha	0.05	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00
Themis, istennő	0.02	0.01	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00	0.00

VENETURI:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.

PROGRAM SĂPTĂMÂNAL:

Zeus: Andrei Ștefănescu
Phobus Apollon: Ștefănescu
Hefaisztos: Ștefănescu
Prometeu: Ștefănescu
Herakles: Ștefănescu
Than: Ștefănescu
Li: Ștefănescu
Eramenis nympha: Ștefănescu
Themis, istennő: Ștefănescu

Fachirul.

Numărul 40. 41. Direcțiunea. 40. 41. număr. Ingazatóság.

Junius 3-án, pénteken este 1/2 9
órákor B) bérlet

Táray Ferenc felléptével

Prometheus

Verses tragédia 5 felvonásban. Írta: Victor Eftimiu. Az eredeti versmértékben fordította Kádár Imre.

S z e r e p l ő k:

Zeus
Phobus Apolló
Hefaisztos
Prometheus
Herakles
Than
Li
Eramenis nympha
Themis, istennő

Kemény László
Lantos Béla
Mihályffy László
Táray Ferenc
Réthely Ödön
Forgács Sándor
Marsi Gizi
Székelyhidy Adr.
Laczkó Aranka

1. Afișul pentru premiera *Prometeu* la Teatrul Maghiar din Cluj.

2. Anunț pentru spectacolul *Prometeu*, apărut în revista *Színházi Ujság*, Brașov, XXIII, 1927, nr. 4.

În 1922, în cadrul unei festivități, se prezintă primul act din *Prometeu*¹⁰, iar în 1923 și 1924 actorul Ferenc Táray, printre spectacolele sale de adio, intercalează și pe *Prometeu* — unul din rolurile sale preferate —, cu care își ia rămas bun de la publicul său¹¹. În 1927, tot Táray, pe atunci membru al Teatrului « Municipal » din Budapesta, ca invitat al Teatrului Maghiar din Cluj, întreprinde cu acest colectiv un turneu la Brașov¹²; în repertoriul său figurează și rolul lui Prometeu.

În 1937, reluând din nou *Prometeu*, Teatrul Maghiar din Cluj îl programează pentru un spectacol în aer liber¹³, iar în 1938, într-o distribuție complet nouă, îl prezintă atât la sediu, cât și în diferite centre ale Transilvaniei¹⁴.

Piesa lui Eftimiu s-a bucurat de o primire călduroasă și din partea unor centre mai mici, fiind prezentată de diferitele trupe teatrale concesionare. Astfel, la Alba-Iulia, trupa lui Jenő Gáspár a prezentat-o în premieră la 28 noiembrie 1921¹⁵, dată după care spectacolele cu *Prometeu* continuă¹⁶; aceeași trupă a prezentat spectacole și la Dej¹⁷. La

¹⁰ Rubrica *Színház és Művészet*, în *Ellenzék*, Cluj, an. 43, 1922, nr. 233, 15 octombrie.

¹¹ Hărom romándarab egy héten, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 285, 16 decembrie, Táray Ferenc búcsuja, în *A Hírnök*, Cluj, an. XXI, 1924, nr. 1, 1 ianuarie.

¹² « Orașul de unde a pornit pe vremuri pe calea unei cariere strălucite Ferenc Táray, acest mare actor. Pentru reprezentarea cu *Prometeu* va veni și autorul și va rosti o cuvîntare, în care va pleda pentru apropierea româno-maghiară » (Táray Ferenc vendégszéké Brassóban, în *Színházi Ujság*, Brașov, an. XXIII, 1927, nr. 4, 28 mai-4 iunie).

¹³ Közvetítették a színház új évadjának munkatervét, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. XX, 1937, nr. 199, 1 septembrie.

¹⁴ Nyolchónapos folytatódó szerzője után körútra indul a színdrúla, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. XXI, 1938, nr. 99, 3 mai; Ma este ünnepélyes kapunyitós: megkezdődik a kolozsvári színház temesvári vendégszéké, în *Timișorai — Temesvári Hírlap*, Timișoara, an. XXXVI/53, 1938, 24 septembrie;

Prometheus, în *Timișorai — Temesvári Hírlap*, Timișoara, an. XXXVI, 1938, nr. 55, 56, 27, 28 septembrie; Végre ismét engedmények nélkül lehet színházról beszámolni, în *Ellenzék*, Cluj, an. LIX, 1938, nr. 229, 8 octombrie; *Prometheus*, în *Ellenzék*, Cluj, an. LIX, 1938, nr. 249, 1 noiembrie; *Prometheus* — V. Eftimiu tragédiája a Színházban, în *Ellenzék*, Cluj, an. LIX, 1938, nr. 250, 3 noiembrie; Fényes Alice — Eramenis szerepében, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. XXI, 1938, nr. 250, 4 noiembrie.

¹⁶ A Prometheus Gyulafehérváron, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 253, 18 noiembrie.

¹⁷ Rubrica *Színház és Zene*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. IV, 1921, nr. 268, 6 decembrie; dr. Flozink, Eftimiu *Prometeusza*, în *Erdély, Alba-Iulia*, an. I, 1922, nr. 2, 5 ianuarie.

¹⁸ A Prometheus bemutatója Désen, în *Ellenzék*, Cluj, an. 43, 1922, nr. 30, 9 februarie; A Prometheus Désen, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. V, 1922, nr. 30, 9 februarie.

Turda, piesa a fost pusă în scenă de trupa lui Imre Fehér¹⁸, iar la Sighetul Marmăției de trupa lui Imre Kovács, cu concursul protagonistului clujean, Ferenc Táray¹⁹.

În afara spectacolelor profesioniste, piesa lui Eftimiu a fost prezentată, în 1934, și de către artiștii amatori maghiari din Miercurea-Ciuc. Acest fapt e, pentru perioada pe care o tratăm, un fenomen unic în istoria reprezentațiilor cu piese românești pe scenele maghiare. Evenimentul s-a bucurat de mare răsunet atât în presa locală²⁰, cât și în alte publicații din Secuime²¹. Această reprezentație de amatori e consemnată și de Leonárd P. Trefán, redactorul-șef al revistei catolice clujene *A Hírnök*, într-un articol apărut în cotidianul clujean *Keleti Ujság*²² și de către Miklós Bánffy, în prefața ediției din 1934²³ a piesei.

În afara scenelor maghiare din Transilvania, piesa *Prometeu* a lui Victor Eftimiu a mai fost jucată și în Ungaria, la Miskolc²⁴ și la Budapesta²⁵.

Îndată după premiera din Cluj,²⁶ apare în revista *Napkelet*, în traducerea lui Imre Kádár, actul al V-lea al piesei, iar în 1934 apare în volum, împreună cu alte patru piese din dramaturgia românească²⁷, toate în traducerea lui Imre Kádár.

Atât revistele maghiare și române din Transilvania²⁸, cât și revistele maghiare din Budapesta²⁹, consacră articole și studii ample acestui eveniment literar³⁰.

★

Bazându-ne pe materialele oferite de presa maghiară, am căutat să arătăm datele concrete în legătură cu premierele, reprezentațiile și reluările piesei *Prometeu* de Eftimiu.

¹⁸ « Prezența directorului Teatrului Maghiar din Cluj, Janovics, a împrumutat o notă solemnă acestei reprezentații. El a vorbit înaintea spectacolului despre necesitatea solidarității culturale, al cărui pod îl construiesc pe de o parte scriitorii, pe de alta actorii. Din cauza unei ninsori abundente, V. Eftimiu n-a putut să fie prezent la această reprezentație » (*A Prometeus előadása Tordán*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 32, 10 februarie).

¹⁹ *Az Adevărul elismerése egy magyar színtársulatról*. Kovács Imrénék Máramarosszigeten sikerült felkeltetnie az érdeklődést, în *Színház és Társaság*, Cluj, an. VI, 1922, nr. 27, 8–15 iulie; *Máramaros*, Sighetul-Marmăției, an. LVII, 1922, nr. 36, 6 august; *Teatru la Sighet*, în *Gazeta Maramurșand*, Sighet, an. III, 1922, nr. 118, 11 august; *Prometeu la Sighet*, în *Gazeta Maramurșand*, Sighet, an. III, 1922, nr. 119, 18 august; *Vendégzereplők Máramarosszigeten*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. V, 1922, nr. 184, 18 august; *Táray Ferenc nagy sikere Máramarosszigeten*, în *Színház és Társaság*, Cluj, an. VI, 1922, nr. 33, 16–26 august.

²⁰ *Prometheus*, în *Csiki Lapok*, Miercurea-Ciuc, an. XLVI, 1934, nr. 11, 4 martie.

²¹ Eftimiu *Prometheus*-nak csikszeredai premierje, în *Székegyföld*, Tîrgul-Secuiesc, an. IV [XXVII], 1934, nr. 21, 15 martie.

²² P. Trefán Leonárd, *Prometheus*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. XVII, 1934, 7 aprilie, p. 7.

²³ *Román drámatírók könyvtára 5 kötetben*, Editura Erdélyi Helikon, din încredințarea Pen-Clubului scriitorilor maghiari din România, Budapesta, 1934.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Kárpáti Aurél, *Prometheus*, Viktor Eftimiu drámai költeménye, în *Nyugat*, Budapesta, an. XXIV, 1931, nr. 9, 1 mai, p. 630–632; Eftimiu Victor *Budapest*, *Nyilatkozat a Pesti Napló munkatársának*, în *Ellenzék*, Cluj, an. 43, 1922, nr. 123, 3 iunie; « Tratatelve în vederea prezentării piesei sint într-un stadiu atât de avansat, încît autorul e convins că premiera budapestană va avea loc. Dorința autorului e ca protagonistul să fie tot Ferenc Táray » (*Eftimiu Victor Budapest*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VIII, 1925, nr. 58, 12 martie).

²⁶ Victor Eftimiu *Prometeus* (ford. Kádár Imre. A tragédia ötödik felvonása), în *Napkelet*, Cluj, an. II, 1921, nr. 19, 1 octombrie, p. 1126–1131.

²⁷ I. L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*; Ion Minulescu, *Manechinul sentimental*; Octavian Goga, *Mășterul Manole*, și I. M. Sadoveanu, *Molima*, în *Román drámatírók könyvtára 5 kötetben*, Editura Erdélyi Helikon, din încredințarea Pen-

Clubului scriitorilor maghiari din România, Budapesta, 1934. Toate piesele editate au fost prezentate pe scena Teatrului Maghiar din Cluj.

²⁸ Makkai László, *Fordítások románból (Kádár Imre: Őt román színdarab magyarul)*, în *Erdélyi Helikon*, Cluj, an. VIII, 1935, nr. 1, ianuarie, p. 68; *Románia magyar irodalmának bibliográfiája*, în *Erdélyi Múzeum*, Cluj, an. XLII, 1937, caietul 4; « Cit de rodnică e munca lor o dovedesc aceste 5 volume de tălmăcirii maghiare din scriitori români pe care le avem în față. Ele cuprind: *Scrisoarea pierdută*, *Mășterul Manole*, *Molima*, *Prometeu*, *Manechinul sentimental*. Tălmăcirile au apărut editate la Budapesta, în minunate condiții tehnice. Sint o incintare pentru ochi! Traducerile se datoresc lui Kádár Imre, un remarcabil poet maghiar din Ardeal, iar întreaga prezentare, regia, contelui Bánffy Nicolae. Domnia-sa, care este conducătorul admirabilei asociații a scriitorilor unguri din Ardeal, « *Erdélyi Helikon* », se străduiește de ani de zile să ne facă o cit mai luminoasă și mai obiectivă prezentare înaintea lectorilor maghiari. O spune, de altfel, deslușit, în prefața celor 5 opere traduse... » (Eugen Jebeleanu, *Prietenii spirituali*, în *Tara noastră*, București, an. XIII, 1934, nr. 746, 28 noiembrie); « ...Cele 5 piese de teatru, traduse cu multă grijă și pricepere, din inițiativa Pen-Clubului maghiar și român, publicate în condiții tehnice ireproșabile sub auspiciile societății „*Erdélyi Helikon*” » (Grigore Popa, *Problematika românească actuală în lumina publicațiilor maghiare*, în *Revista Fundațiilor*, București, an. II, 1935).

²⁹ Makkai László, *Őt román színdarab magyarul*, în *Válasz*, Budapesta, an. II, 1935, nr. 1, ianuarie, p. 64–69.

³⁰ « Aceste drame, prezentate și expuse pentru vinzare cu prilejul „Săptămîinii cărții românești” la Budapesta, au avut mare succes ». Deținem această informație de la scriitorul János Kemény, unul dintre exponenții de seamă ai culturii maghiare din această perioadă, unul dintre promotorii și fondatorii revistei *Erdélyi Helikon* și în al cărui castel de la Brincovenesti, județul Mureș, a luat ființă atât Societatea literară Erdélyi Helikon, cit și revista cu același nume și au continuat să se țină anual întîlnirile scriitorilor din gruparea Erdélyi Helikon. Avem nenumărate date despre traduceri din literatura română apărute, despre aprecierile unor personalități ca M. Sebastian, E. Jebeleanu etc. la adresa acestei reviste, despre colaborarea și legăturile personale dintre membrii din gruparea Helikon cu scriitorii români (informații personale de la V. Eftimiu și János Kemény).

Cenzurat: V. BORZEU

NAPKELET

FÉLHAVI FOLYÓIRAT

FŐSZERKESZTŐ: PAÁL ÁRPÁD

SZERKESZTŐK: KÁDÁR IMRE, LIGETI ERNŐ

II. ÉVFOLYAM 19. SZÁM

CLUJ-KOLOZSVÁR
1921 OKTÓBER 1.

| | |
|---|---|
| <p>Révész Béla:
A rengetegben (novella)</p> <p>Falu Tamás:
Versek</p> <p>Rudnyánszky Endre:
Utolsó izenet (novella)</p> <p>Szombati-Szabó István:
Versek</p> <p>Becskei Andor:
A vers anarchiája</p> | <p>Hafász Gyula:
Reinhardt színháza</p> <p>Pálffy Gyula:
Kölcsönkenyér visszajár (novella)</p> <p>Kádár Imre:
Victor Eftimiu Prometeusából (drama részlet)</p> <p>Balázs Béla:
Isten tenyerén (regény 7.)</p> |
|---|---|

JEGYZETEK. Szegő Imre: A szerzői jog anarchiája Erdélyben.
Komlós Aladár: A haboru fetisizmusa. Balázs Ferenc: Átnevelődés.
Macska János: Alekszandr Blok. Kádár Imre: Román jogi folyóiratok.

ÁRA: 6 LEI 7 CSEH KOR. 20 MAGY. KOR. 50 OSZT. KOR. 3 DINÁR 6 MÁRKA

NYOMTA A LAPKIDŐ ÉS NYOMDAI MŰINTÉZET R.-T. KOLÓZSVÁR

VICTOR EFTIMIU PROMETUSA*
Fordította: KÁDÁR IMRE

A TRAGÉDIA ÖTÖDIK FELVONÁSA

(Szín az Olympos egyik lejtője. Prometheus egy kővön ül a kialudt tűz előtt. Belép Hefaisztos, aki — kevés elváltozás után — most a sátánhoz hasonlít. Igyekezik leféltetni a tüzet, de hiába.)

1. jel. Prometheus, Hefaisztos

Hefaisztos: Hiába, kialudt már. A hamu is hideg.
Hja, kiálszik a szent tűz, ha nincsen senkinek Gondja rá.

Prometheus: Mit művelsz?

Hefaisztos: Nézem, hogy csöppnyi fényt Adna-e, de hiába.

Prometheus: Még égett az imént!

Hefaisztos: Az imént? Hej sok éve, hogy meghalt beteg! Nem is éled fel újra. Temetőbe vedd! (Széttapoossa a tüzet.)

Prometheus: Rég alszik, mondd?

Hefaisztos: Persze. Ne lássad oly csodásnak, Pillanat az istennek, de egy öröklet másnak. S a tűz kihűnyttá persze, hogy furcsának találja Prometheus, a minden túztolvajok királya.

Prometheus: Hogyan? Te vagy Hefaisztos?

Hefaisztos: (csodálkozva) Hefaisztos? Ejnye látod Már szinte elfeledtem, hogy a vén tűzkovácsot Így hívta az Olympos. Hefaisztos? Persze... persze...

Prometheus: Elfeledd? De akkor... Hisz Herakles egy perce...

Hefaisztos: Egy perce? Nem. Azóta tíz évszázad letelt, Mióta te szabad vagy.

Prometheus: És itt ültem e helyt Századokon keresztül?

Hefaisztos: Itt ültél kedvesem. Olympos összeomlott s ma már csak kevesen Élnék közülünk régi, nem változott alakban. Minden új arcot öltött. Ma sas helyett galamb van, Új istenség, barátom! Szeliddé lesz a vad, Úgy sejtem nem sokára!

Prometheus: Félek, minden szavad Félreértem, Hefaisztos.

Hefaisztos: Te jószóltad meg, épp, Hogy alvilágba jut majd Zeus, s a büszke nép, Mely az Olympost lakta, véle megsemmisül. Nos hát, találd ki, hogy most a helyükben ki ül?

* Magyarul előadta a kolozsvári színház 1921. szeptember 29.-én.

6.—7. Coperta revistei *Napkelet*, Cluj, II, 1921, nr. 19, precum și prima pagină din actul al V-lea al piesei *Prometeu*.

Presă românească consemnează acest eveniment teatral în ziarul clujean *Patria*³¹, care însă nu se ocupă nici de analiza piesei, nici de realizarea ei scenică. Articolul amintit ridică în primul rând unele probleme de care am dori să ne ocupăm mai pe larg, pentru a arăta lipsa de justete a afirmațiilor făcute. Articolul în cauză dă detalii despre drumul spinos al piesei pe scenele românești³², întrebându-se dacă, după căderea ei la Arad, va putea să reziste la Cluj. Semnatarul aplaudă « totuși », pe de o parte, « hotărârea teatrelor maghiare de a lua în repertoriu piese românești », iar pe de alta își exprimă nedumerirea asupra valorilor acestei piese, pune deci implicit la îndoială alegerea ei³³. O asemenea nedumerire privind valoarea piesei este exprimată și într-un articol din *Gîndirea*³⁴, unde semnatarul se referă la editarea în limba maghiară a piesei³⁵, spunând că « nu aceasta poate fi cea mai bună recomandare a literaturii române »³⁶.

³¹ *Prometeu* de V. Eftimiu, în *Patria*, Cluj, an. III, 1921, nr. 220, 1 octombrie.

³² « Reprezentată întâi la București, după ce fusese respinsă la Teatrul Național, piesa a făcut deliciul tuturor gură-cască a scumpei noastre capitale care preferau unui film de cinematograf inscenarea spectaculoasă cu un vultur de tinicheia pe scenă, cu scene jucate în întineric, cu munți de carton și răgnete și cu versuri nespuse de frumoase. Refugiul acestei tragedii la teatrele din Transilvania și încă la cele maghiare, este desigur, un dureros declin al răsăritului autor al *Cocoșului negru*, *Însir'te...* ».

³³ « Dacă direcțiunea artistică a teatrului intenționează să altoiască în gustul spectatorilor unguri teatrul românesc, apoi ce caută în bagajul d-lui Eftimiu? Avem doar atâtea piese de autori români autentici și cu subiecte românești, care pot fi de folos pentru scopul urmărit de Teatrul Maghiar.

Și acest scop noi îl privim sub două aspecte: unul politic și celălalt artistic. Credem că nu greșim că cel artistic trebuie să primeze. Așa că alegerea lui Eftimiu e greșită, dacă nu cumva direcțiunea artistică a Teatrului Maghiar — ignorând orice... considerațiuni artistice — a făcut-o din complezență sau mai știm și noi din ce motiv față de directorul general al teatrelor » (*ibidem*).

³⁴ Alexandru Keresztury, *Apropierea intelectuală româno-maghiară în Ardeal. Considerațiuni istorice și propuneri politice*, în *Gîndirea*, Cluj, an. I, 1922, nr. 19, 1 februarie p. 362.

³⁵ Semnatarul articolului poate să se refere numai la publicarea actului V al piesei în revista *Napkelet* (a se vedea nota 28) deoarece traducerea integrală a apărut abia într-o ediție din 1934.

³⁶ A se vedea nota 34. Afirmația din revista *Gîndirea* este comentată fără să se indice titlul ziarului și a unei per-

În cele ce urmează dorim să arătăm, bazându-ne pe întregul material apărut în presa maghiară, că cele afirmate în articolul pomenit, aluziile evident răuvoitoare, atît la adresa autorului, cît și la adresa teatrelor maghiare, la lipsa de exigență a acestora — sînt neîntemeiate. Dorim totodată să subliniem exigența artistică a Teatrului Maghiar din Cluj — exigență care exclude interesele meschine pe care le insinuează articolul respectiv. Totodată vom încerca să arătăm cauzele insuccesului de la Arad.

Premiera maghiară a piesei *Prometeu* a însemnat, din punct de vedere politic, înăurirea, pe linie teatrală, a acțiunii de cunoaștere și apropiere între cultura celor două popoare³⁷; a însemnat totodată începutul unei prietenii între V. Eftimiu și Jenő Janovics, respectiv Imre Kádár.

Din punct de vedere artistic, premiera a însemnat un eveniment ieșit din comun datorită valorilor artistice reale, incontestabile ale piesei (în ciuda scăderilor care sînt de altfel relevate și analizate temeinic în cronicile apărute), datorită tematicii ideilor și problematicei de ordin general-uman³⁸, care trece bariera timpurilor și este înțeleasă oricînd și de oricare spectator. La această premieră, pe lîngă tematică, au captivat frumusețile poetice ale textului³⁹. În contextul condițiilor sociale respective au contat, potrivit unor

sonalități literare române, care, auzind că se joacă *Prometeu* la Teatrul Maghiar din Cluj, a afirmat că „nici o scriere n-ar fi putut reprezenta mai slab dramaturgia românească decît *Prometeu* lui Eftimiu”. Cel care a scris aceste rînduri a tras concluzia că, «după cum se vede, și în literatura română se repetă calvarul capodoperei dramaturgiei maghiare Bánk bán. Nihil novus sub sole» (*Román színházi élet, în Napkelet, Cluj, an. III, 1922, nr. 7, 15 aprilie*).

³⁷ A se vedea nota 5. «Spectatorii, mai ales după actul I, III și IV, au chemat la rampă, cu aplauze frenetice, atît actorii, cit și autorul, căruia i-au înmînat o cunună de lauri cu tricolor român și maghiar. După spectacol, directorul Janovics a invitat la un banchet pe autor, pe Emil Isac, inspector de artă, întreg colectivul Teatrului Național și al Teatrului Maghiar, precum și pe reprezentanții presei. În toastul său, rostit în limba franceză, Janovics a subliniat faptul că Eftimiu a fost întotdeauna susținătorul nepărtinitor al cauzei teatrului maghiar. În răspunsul său — tot în franceză — Eftimiu a mulțumit pentru acest spectacol de înaltă ținută; Emil Isac a vorbit despre fraternitatea manifestărilor de artă și a propus să se trimită lui O. Goga (ministru cultelor) o telegramă. Tot în cadrul toasturilor, dr. Minovich, profesor universitar, a vorbit despre prietenia frățască a popoarelor conlocuitoare, iar directorul Janovics, în încheiere, a accentuat că este de dorit ca și în continuare să se mențină această bună înțelegere între cele două popoare» (*A Prometheusz sikere, în Keleti Ujság, Cluj, an. IV, 1921, nr. 213, 1 octombrie*).

«Cu V. Eftimiu, cu acest eminent și cinstit scriitor bucureștean, m-am întîlnit o singură dată. În camera sa de la hotel, vroia să împacheteze cununa de lauri pe care a primit-o cu ocazia premierei. L-am sfătuit să scoată tricolorul românesc și maghiar, iar cununa s-o expedieze prin poștă. A procedat urmîndu-mi sfatul» (*László Benamy, A XX. században éltém, Budapest, 1966*).

Cu ocazia premierei clujene a piesei *Prometeu*, V. Eftimiu a dăruit directorului Janovics o fotografie cu o dedicație în limba franceză, care se află în colecția Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. De atunci datează prietenia cu Janovics și cu traducătorul Imre Kádár, despre care V. Eftimiu și-a amintit cu multă plăcere, la Tg.-Mureș, cu ocazia unei conferințe de presă, prilejuită de premiera piesei sale *Omul care a văzut moartea*, din 1970.

«Trebuie să subliniem atitudinea frumoasă și înțeleghătoare a publicului românesc, pe care a manifestat-o în fiecare seară față de actorii maghiari» (*Táray Ferenc nagy sikere Műdramarosszigeten, în Színház és Társaság, Cluj, an. VI, 1922, nr. 33, 19–26 august*).

«Domnul Kovács, pe lîngă serviciul pe care-l face literaturii noastre dramatice, sie își creează simpatii în lumea românească, și aceste simpatii le va vedea cu prilejul reprezentării lui *Prometeu*, cînd nici faima noastră de îndrăgostiți ai artei meritorii nu o vom dezminți» (*Teatrul la Sighet, în Gazeta Maramurșană, Sighet, an. III, 1922, nr. 118,*

11 august).

³⁸ «În orice prelucrare, mitul *Prometeu* poate avea numai un sens simbolic. Focul sacru, răpit din cer, din posesia unui cerc sublim și ales, ajungînd în posesia tuturor, poate să semnifice numai lumina spirituală, luminarea sufletului, știința și cultura. *Prometeu* a făcut întotdeauna servicii omenirii. Tendința mitului a avut întotdeauna un caracter hotărît social. Nici prelucrarea în versuri a lui Eftimiu n-a putut să abordeze problematica decît în acest înțeles simbolic și cu tendință socială. El a scos însă în evidență acest înțeles și această tendință, mai accentuat decît oricare precursor al său. Poate că l-a demitizat prea mult pe *Prometeu*, lipsindu-l exterior și interior de multe atribute divine. La sfîrșit însă, *Prometeu* lui se scufundă, din păcate, în misticul supraomenesc și nebuloz. *Prometeu* său nu a adus numai foc omenirii, ci dorește să fie și eliberatorul ei, revoluționarul ideal (...). Dar Eftimiu se rătăcește în noianul de simboluri și nici intenția lui nobilă, înălțătoare, nu scuza, și nici nu poate scuza, anumite defecte de construcție, de formă și chiar de idei ale piesei» (*Walter Gyula, Prometheus, în Pásztorút, Cluj, an. VII, 1921, nr. 31, 15 octombrie*).

³⁹ «Și *Prometeu* aparține școlii franceze, al cărei reprezentant e și E. Rostand, dar la Eftimiu poezia rostandiană se împletește cu elemente ale simbolismului german, preluînd de aici, pe lîngă frumusețile poetice, gîndurile adînci. Construcția operei însă nu e fără cusur. Poetul, în imaginația sa, nu și-a conceput lucrarea pentru scenă și tocmai de aceea are lacune în acțiune; dar gîndurile sale sînt transmise publicului într-o formă poetică. Scăderile de construcție ale piesei constau tocmai în supraaglomerarea tumultuoasă a ideilor...», (*Oszkár Károly, V. Eftimiu: Prometheus, în Napkelet, an. II, 1921, nr. 20, 15 octombrie*).

«Actorii care au interpretat piesa au interpretat minunat, dar ceea ce m-a interesat deosebi, a fost ideea de bază, ceea ce Eftimiu vroia să exprime prin întreaga operă» (*dr. Flozink, Eftimiu Prometheusz, în Erdély, Alba-Iulia, an. I, 1922, nr. 2, 5 ianuarie*).

«Victor Eftimiu, acest dramaturg român, înzestrat cu excepționale calități, a explorat și a folosit aproape toate posibilitățile acestui bogat simbol, și în *Prometeu*, acest grandios poem dramatic, presărîndu-l cu elemente filozofice... Din schițarea acțiunii reiese că autorul a prelucrat tema antică în spiritul referirilor sociale ale spiritualității moderne, revoluționare și eliberate, subliniind mai cu seamă referirile ei sociale, fără ca această tendință să dăuneze poeziei. Referirile actuale reies aproape de la sine din materialul mitologic» (*Kárpáti Aurél, Prometheus, Viktor Eftimiu drámai költeménye, în Nyugat, Budapesta, an. XXIV, 1931, nr. 9, 1 mai, p. 630–632*).

«Opera lui Eftimiu, datorită frumuseții simbolurilor și a înălțării poetice, e o creație dramatică atrăgătoare și captivantă» (a se vedea nota 22).

cronicari⁴⁰, ideile de bază ale piesei, ideea de pace și de dragoste față de oameni.

Un alt aspect al semnificației artistice a punerii în scenă a piesei lui Eftimiu e dat de punctul de vedere al realizării spectacolului, regizorale și actoricești, care oferă posibilități de afirmare atât pentru regizor, cât și pentru interpreți, pentru crearea unor roluri deosebit de complexe. Figura centrală a piesei a prezentat în primul rând o atracție pentru o adevărată demonstrare actoricească. Ferenc Táray a iubit acest rol atât de mult, încât l-a interpretat cu multă măiestrie⁴¹ nu numai pe scena din Cluj, ci și la Sighetul-Marmației, ca invitat al trupei lui Imre Kovács⁴².

Valoarea piesei lui Eftimiu, care, « după succesele glorioase pe scenele transilvănene, a intrat și în repertoriul teatrelor din Germania »⁴³, este confirmată într-un articol semnat de Hugo von Hofmannsthal în *Neue Freie Presse*, articol pe care-l reproduce ziarul *Keleti Ujság*. Scriitorul german plasează « capodopera » lui Eftimiu în coordonatele literaturii universale. Și acest lucru pledează în favoarea afirmațiilor noastre și împotriva acuzațiilor din *Patria*, privitor la valoarea artistică a acestei creații. Luând ca argument și citatul reprodus al lui Hofmannsthal, putem afirma că Teatrul Maghiar, în alegerea sa, n-a omis « orice considerent artistic » și nu s-a orientat către această piesă « numai » pentru faptul că autorul ei a fost directorul general al teatrelor. Iată deci și cealaltă fațetă a problemei, pe care dorim s-o relevăm în toată complexitatea sa.

Desigur că în acele condiții, când existența teatrelor minoritare era mereu periclitată și — ca o sabie a lui Damocles —, pericolul desființării atârna mereu deasupra lor, în acele împrejurări și acest fapt a jucat, bineînțeles, un rol, însă nu unul primordial⁴⁴.

« Spectatorii orașului și ai împrejurimii au fost martorii unui rar eveniment artistic. Trei zile consecutiv, la 5, 6 și 9 martie, au putut să se delecteze cu opera excelentului scriitor român, V. Eftimiu, care tratează probleme profunde cu implicații și frumuseți poetice rare » (a se vedea nota 20).

⁴⁰ « De pe scenă emană o învățătură foarte serioasă către spectatori, care caută o lume mai bună, mai dreaptă, mai nobilă. Ne pare foarte bine că putem constata acest lucru în asemenea vremuri când arta scenică e în decădere. ... » (a se vedea nota 22).

⁴¹ « Centrul atenției a căzut asupra figurii lui Prometeu, create de Táray. Potrivit rolului, actorul a fost grandios, înălțător, interiorizat, iar în exprimare excelent » (a se vedea nota 38).

« Dintre actori îl relevăm în primul rând pe Táray. Creația lui a fost expresivă și multilaterală » (a se vedea nota 39).

⁴² Az Adevărul elismerése egy magyar színtársulatról, în *Színház és Társaság*, Cluj, an. VI, 1922, nr. 27, 8–15 iulie;



8. Fotografia, cu dedicație în limba franceză, oferită de Victor Eftimiu lui Jenő Janovics, cu ocazia premierei clujene a piesei *Prometeu*.

« intelectualii români au prețuit atât de mult creația lui Táray în rolul lui Prometeu, încât, împreună cu redacția ziarului *Gazeta Maramurșand*, i-au înmănat un portofoliu din argint cu dedicație » (Táray Ferenc sikere Măramaros-szigeten, în *Színház és Társaság*, Cluj, an. VI, 1922, nr. 33, 19–26 august); *Teatrul la Sighet*, în *Gazeta Maramurșand*, Sighet, an. III, 1922, nr. 118, 11 august; « Artistul dramatic Táray Ferenc (de la Teatrul Maghiar din Cluj) a izbutit în primul rând să ne arate neîntrecutul său meșteșug artistic și apoi să ne încredințeze că „Arta nu are Patrie”. Prometeu al d-lui Táray a fost sintetizarea întregului nostru progres » (*Prometeu la Sighet*, în *Gazeta Maramurșand*, Sighet, an. III, 1922, nr. 119, 18 august).

⁴³ Hugo von Hofmannsthal cikke Eftimiu Prometeusdról, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 154, 12 iulie.

⁴⁴ În argumentarea acestei afirmații putem înșira cele 21 de piese românești jucate în perioada interbelică, cu precădere la Teatrul Maghiar din Cluj, care în majoritatea lor au fost piese valoroase. Doar prin câteva (C. Riuleț, *Baia Dom-*

În perioada interbelică, Victor Eftimiu a fost unul dintre promotorii apropiierii culturale. Legăturile sale cu literatura maghiară au început însă mai de mult, după cum mărturisește el însuși. «Primul meu contact cu literatura maghiară datează din 1908—1909, când O. Goga m-a învățat să cunosc și să iubesc literatura maghiară. Am trăit vreun an la Sibiu, unde am fost colaboratorul revistei lui Goga, *Țara noastră*. Cu el am fost prima oară și la Budapesta. Acesta a fost primul oraș spre Apus și îmi păstrez amintiri neuitate despre el. După aceea ori de câte ori călătoream spre Paris, am făcut o escală și la Budapesta. Am legat aici multe prietenii, am trimis de aici corespondențe ziarelor din Transilvania și București⁴⁵. Aceste articole ar forma — în caz că cineva le-ar culege — un volum voluminos»⁴⁶. Există numeroase materiale semnate de Victor Eftimiu despre literatura și viața teatrală din Ungaria, despre problema apropiierii, despre problemele politice pe care le vedea de pe o poziție foarte justă⁴⁷ etc. fie că sînt apărute în presa românească sau maghiară, fie că sînt reproduse și traduse în presa maghiară⁴⁸. În atitudinea sa de prețuire a culturii maghiare, a poziției umanitariste, ca persoană particulară ori ca reprezentant al culturii statului român, Eftimiu este consecvent. Ia o poziție justă în problema finanțării de către statul român a teatrelor minoritare⁴⁹, intervențiile sale, nu o dată, au dat rezultate pozitive în rezolvarea problemelor trupelor minoritare, în asigurarea concesiilor etc.⁵⁰; ca persoană particulară a fost atașat atît de directorul Teatrului Maghiar din Cluj, Janovics⁵¹, de scriitorul, ziaristul și traducătorul Imre Kádár⁵², cît și de o serie de reprezentanți ai literaturii maghiare⁵³.

Majoritatea acestor manifestări a avut loc însă după premiera piesei sale *Prometeu*, deci acuzația din *Patria* cade de la sine. Și Teatrul Maghiar din Cluj, ca de altfel și celelalte teatre minoritare, tocmai de aici înainte⁵⁴ ar fi trebuit să-l «recompenseze» pe Victor Eftimiu jucîndu-i piesele, dacă ar fi fost valabilă acuzația din articolul respectiv. Și chiar dacă ar fi făcut-o, nici atunci nu ar fi arătat altceva decît recunoștința — pe lingă aprecierea meritelor artistice — față de un artist intelectual, un umanist, care n-a precupețit să-și spună cuvîntul împotriva nedreptății. Însă — și acest lucru ne surprinde — în repertoriul anunțat de Teatrul Maghiar din Cluj au figurat mai multe titluri din operele lui Eftimiu — *Înșir'te mărgărite*⁵⁵, *Thebaida*⁵⁶ și *Meșterul Manole*⁵⁷ —, iar la Oradea

niței; Romulus P. Voinescu, *Cazul Burach*; Vasilescu Val-jean, *Ce știa satul* conducerea teatrului a făcut concesiile, fie gustului publicului, fie intereselor legate de funcția unora dintre autori (R.P. Voinescu, de pildă, era șeful siguranței).

⁴⁵ «Sînt un admirator sincer al literaturii maghiare pe care Goga a introdus-o în România. Cit timp am fost directorul Teatrului Național, aici s-au prezentat numeroase piese maghiare și am făcut toate înlesnirile posibile pentru trupele minoritare. Cu toate că guvernul actual ocupă o poziție destul de naționalistă, totuși dl. Banu, ministrul cultelor, acest om cu o vastă cultură și o viziune europeană, a dat teatrelor minoritare drepturile de care s-au bucurat și pînă acum. În ce mă privește am militat și voi milita și pe mai departe ca oamenii literaturii și ai culturii să lucreze cu forțe unite pentru un țel comun» (Eftimiu Victor *Budapest*. *Nyilatkozat a Pesti Napló munkatársának*, în *Ellenzék*, Cluj, an. 43, 1922, nr. 123, 3 iunie).

⁴⁶ Beke György, *A barátság húrjain. Kötetlen beszélgetés Victor Eftimiával és Szemlér Ferencsel*, în *Előre*, București, an. XXII, 1968, nr. 6582, 31 decembrie.

⁴⁷ *Beszélgetés V. Eftimiával Románia problémáiról*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 91, 21 aprilie).

⁴⁸ V. Eftimiu, *A magyar színházszász*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. V, 1922, nr. 100, 4 mai. (Acest articol a apărut într-un ziar românesc; se specifică numai atît, fără trimitere precisă; a fost tradus de Bretán Miklós.)

⁴⁹ «Subvenționarea de către stat a Teatrului Maghiar din Cluj o consider o justă cerință. Dacă Teatrul Național al majorității primește milioane de subvenții din partea statului, atunci cel mai valoros teatru al minorității merită pe deplin subvenția statului» (Kakassy Endre, *A Kolozsvári Magyar Színház az államnak is támogathatnia kell* (V. Eftimiu *nyilatkozata*), în *Keleti Ujság*, Cluj, an. XII, 1929, nr. 140, 23 iunie).

⁵⁰ Jávör Béla, *Eftimiu a Keleti Ujság útján vasárnapra*

értekezletre hívta össze a direktorokat, hogy a kerületi beosztást vélegleg perfektálja velük, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. X, 1927, nr. 200, 6 septembrie; *A Keleti Ujság által összehívott színházgazdák ankét kedvező megoldáshoz juttatta a magyar színházrúletek beosztásának ügyét*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. X, 1927, nr. 205, 14 septembrie; V. Eftimiu *Aradon*, în *Erdélyi Élet*, Arad, an. IX, 1921, nr. 26, 2 iulie.

⁵¹ «Dr. Jenő Janovics este unul din cei mai de preț actori și directori de teatru, prieten bun al românilor și al democrației; care, cu un simț excelent dirijează arta scenică maghiară — împreună cu toți acei, care vor pacea, înțelegerea și arta fructuoasă deasupra neînțelegerilor politice» (a se vedea nota 48).

⁵² A se vedea nota 46.

⁵³ *Ibidem*; menționăm, de asemenea, pe Nóra Aradi, Zoltán Franyó etc.

⁵⁴ «Ministerul Cultelor l-a încredințat cu supravegherea teatrelor minoritare pe cunoscutul și apreciatul scriitor român V. Eftimiu. Teatrul minoritar poate să se bucure, deoarece cauza sa a ajuns în mîna unui artist și scriitor — a unui intelectual de talie europeană. Prezența lui în această calitate va înlesni și ajuta rezolvarea multor probleme» (Eftimiu a *színházak élén*, în *Székhelyi Napló*, Tg.-Mureș, an. LVII, 1927, nr. 92, 14 august).

Temesvári Hírlap, Timișoara, an. XXV, 1927, nr. 59, 1 octombrie.

⁵⁵ *Négy új román darabot mutat be a Magyar Színház*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 115, 25 mai; *A Magyar Színház munkaterve*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VI, 1923, nr. 192, 26 august.

⁵⁶ Eftimiu *új darabja magyarul*, în *Keleti Ujság*, Cluj, an. VII, 1924, nr. 273, 2 decembrie.

⁵⁷ *Programot ad a Magyar Színház*, în *Ellenzék*, Cluj, an. XLVII, 1926, nr. 189, 23 august.

— *Don Juan*⁵⁸ — care, din motive deocamdată necunoscute, pentru noi, nu au văzut lumina rampei în perioada la care ne raportăm. Or, tocmai în această perioadă, Victor Eftimiu a fost directorul Teatrului Național și al Operei Române din Cluj⁵⁹ — și din nou inspector general al teatrelor⁶⁰.

Și, în sfârșit, vom încerca să explicăm insuccesul piesei lui Eftimiu la Arad. Insuccesul este de altfel consemnat numai de un singur ziar din localitate⁶¹. Celelalte cronici din alte ziare, sînt stereotipe și laudă deopotrivă piesa, regia, jocul actorilor și traducerea⁶². Majoritatea lor consemnează faptul că la premieră a participat «un public redus, dar cu atît mai înțelegător»⁶³, argumentînd prin aceea că direcțiunea teatrului a programat premiera concomitent cu un concert Beethoven⁶⁴.

Insuccesul se datorește, după părerea noastră, pe de o parte, transpunerii piesei în proză, iar pe de alta, calității inferioare a trupei teatrale, care, deși a avut un regizor și actor de calitate, ca Sándor Forgács⁶⁵, prin componența ansamblului și prin lipsa de viziune artistică a conducerii⁶⁶, n-a putut să realizeze un spectacol de nivel corespunzător.

Pe baza materialului documentar, am încercat să punem în lumină interesul deosebit de care s-a bucurat opera lui Victor Eftimiu, datorită calităților sale artistice incontestabile. Iar prin aceasta, succesul ei real pe scena Teatrului Maghiar din Cluj. Credem că, prin prezentarea acestei opere din dramaturgia românească, Teatrul Maghiar a servit din plin și cu succes «apropierea culturală», cunoașterea «adevăratelor valori spirituale» ale poporului român.

⁵⁸ *Memento*, în *Cele trei Crișuri*, Oradea, an. VI, 1925, nr. 11, noiembrie.

⁵⁹ Cuvînt înainte. V. Eftimiu, noul director general al Operei Române și Teatrului Național, în *Ardealul teatral și artistic*, Cluj, an. I, 1927, nr. 1, 1–7 octombrie.

⁶⁰ A se vedea nota 54.

⁶¹ După ce recunoaște frumusețile poetice și esența profund socială a piesei, articolul se ocupă de traducerea făcută de dr. István Lichtfuss. «Trebuie să recunoaștem abilitatea traducătorului, totuși simțim că traducerea nu a redat pe deplin frumusețea originală a tragediei, patosul poetic al limbajului. Lipssește cu desăvîrșire coloritul și muzicalitatea limbajului. Traducătorul a transpus drama lui Eftimiu în proză. Acest lucru se resimte mai ales în dialogurile pline de dramatism, care ar fi cerut versul în locul prozei seci» ((sz), *Prometheus*, în *Aradi Ujság*, Arad, an. XX, 1920, nr. 283, 22 decembrie).

⁶² (k.y.), *Prometheus, Premier a Városi Színházban*, în *Aradi Közlöny*, Arad, an. 35, 1920, nr. 249, 22 decembrie; (ff), *Prometheus*, în *Aradi Hírlap*, Arad, an. IV, 1920, nr. 866, 22 decembrie; (p.l.), *Prometheus*, în *Arad és Vidéke*, Arad,

an. XL, 1920, nr. 282, 22 decembrie.

⁶³ (k.y.), *Prometheus, Premier a Városi Színházban*, în *Aradi Közlöny*, Arad, an. 35, 1920, nr. 249, 22 decembrie.

⁶⁴ (p.l.), *Prometheus*, în *Arad és Vidéke*, Arad, an. XL, 1920, nr. 282, 22 decembrie; *Prometheus*, în *Aradi Friss Ujság*, Arad, an. II, 1920, nr. 280, 22 decembrie.

⁶⁵ Semnatarul regiei și deținătorul rolului principal, actor care în stagiunea următoare s-a angajat la Teatrul Maghiar din Cluj, unde a avut, în decursul anilor, multe creații de prestigiu.

⁶⁶ «La un dîneu oferit în cinstea directorului clujean Janovics, Szendrey, fostul director al trupei, a încercat în toastul său să explice de ce, după 30 de ani de muncă artistică, părăsește teatrul. Janovics, în răspunsul său, l-a îndemnat să-și reia activitatea și să-l ajute pe noul director, Dezső Róna, în orientarea artistică a trupei, fiindcă — după cum aflase Janovics — lucrurile nu merg cum ar trebui. Exigența artistică trebuie păstrată în interesul menținerii nivelului artistic și al acestei trupe maghiare» (*Szendrey újra felveszi a kalapácsot*, în *Aradi Friss Ujság*, Arad, an. II, 1920, nr. 275, 16 decembrie).

BARTÓK ȘI ÎNCEPUTURILE CULEGERILOR DE FOLCLOR ROMÂNESC

PE MARGINEA UNOR DOCUMENTE INEDITE

VIOREL COSMA

In toamna anului 1954, la solicitarea Editurii maghiare *Zeneműkiadó Vállalat* din Budapesta și a redactorului Demény János, am definitivat pentru tipar corespondența lui Béla Bartók cu muzicienii, cărturarii, impresarii, culegătorii de folclor etc. din România, lucrare tipărită în anul următor sub titlul *Bartók Béla levelei*¹. Cu acel prilej, compozitorul Tiberiu Brediceanu ne-a prezentat conținutul unui mănunchi de documente — printre care și patru scrisori autografe primite de la Béla Bartók — referitor la începuturile culegerilor de folclor românesc ale marelui compozitor maghiar, solicitându-ne amânarea publicării textelor originale pînă după moartea sa. Survenind decesul (București, 19 decembrie 1968), ne-am adresat familiei Brediceanu spre a ne înlesni cercetarea și publicarea materialelor documentare².

Paralel, am solicitat — în vara anului 1953 — un amplu memoriu al folcloristului Ioan Bîrlea, însoțitorul lui Béla Bartók în Maramureș, privind legăturile personale cu muzicianul maghiar. Corespondența schimbată de către Bartók și Ion Bianu, bibliotecarul Academiei Române, în vederea publicării — în comun — a folclorului maramureșean adunat de Tiberiu Brediceanu, Ioan Bîrlea și Béla Bartók, a completat imaginea acestei fructuoase colaborări științifice de larg răsunet internațional.

Recent, s-a publicat la Budapesta caietul al treilea din *Documenta Bartókiana*³, cuprinzînd scrisorile adresate lui Bartók de către muzicienii și folcloriștii români, întregindu-se astfel fondul documentar menit să lumineze începuturile cercetărilor de folclor românesc și mai ales să elucideze unele confuzii asupra atitudinilor ulterioare ale marelui compozitor față de muzicienii noștri.

Interpretarea întregului fond documentar (completat cu prețioasele izvoare inedite din colecția Tiberiu Brediceanu) relevă un fapt indubitabil: prețuirea constantă a folclorului românesc de către Béla Bartók și dorința fermă de a sluji interesele supreme ale științei în valorificarea acestei comori spirituale a poporului nostru. Recentele documente elucidează totdeodată și problema relațiilor de prietenie reciprocă, punînd în lumină un adevăr insuficient subliniat pînă azi: rolul preponderent al muzicienilor români în conturarea concepției de folclorist a lui Béla Bartók. Înainte ca Brăiloiu să-i fi atras atenția asupra principiilor moderne de culegere, notare, clasificare, publicare și interpretare a melosului popular, alți muzicieni români (D. G. Kiriac, Ion Vidu, Tiberiu Brediceanu) au contribuit cu experiența lor la luminarea drumului de început al autorului *Mikrokosmosului*.

¹ *Bartók Béla levelei. Romániai levelek.* Viorel Cosma gyűjtése, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1955, p. 11–213.

² Aducem sincere mulțumiri doamnei Brediceanu și fiului compozitorului, Mihai Brediceanu, pentru amabili-

tatea cu care au răspuns solicitării noastre.

³ *Documenta Bartókiana.* Heft 3, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 327 p.

Pe de altă parte, noile documente ilustrează sprijinul moral și material primit de Bartók din partea colegilor români într-un moment *hotărîtor* al carierei sale de folclorist și implicit de compozitor: refuzul oficialității maghiare de a-i publica creațiile și rezultatele cercetărilor sale de culegător⁴. Este greu de afirmat, azi, ce curs ar fi luat întreaga muncă de folclorist a lui Bartók, dacă nu ar fi întâlnit — la primele sale culegeri și la cea dintîi publicație de folclor (Bihor) — sprijinul lui Ioan Bușiția (Bihor), Ioan Bîrlea (Maramureș), D.G. Kiriac și Ion Bianu (în publicarea volumului *Cîntece populare românești din Comitatul Bihor*), Tiberiu Brediceanu (în editarea colectivă a culegerii din Maramureș).

De asemenea, nu ar fi lipsit de interes să reținem și faptul că aproape toate marile publicații de folclor ale lui Béla Bartók (*Volksmusik der Rumänen von Maramureș* — 1923, *Melodien der rumänischen Colinde* — 1935, *Rumanian Folk Music* — 1967, vol. I-III) au izvorît din materialul adunat cu sprijinul dezinteresat al cercetătorilor români și al forurilor oficiale românești (Academia Română) în perioada cînd se călea personalitatea viitorului om de știință maghiar (1908—1917). Fără acest « fond de aur » de o multilaterală și inepuizabilă sursă de documentare și valorificare, nu ar fi fost posibile contribuțiile excepționale ale lui Béla Bartók la fundamentarea etnomuzicologiei contemporane. Nu întîmplător D.G. Kiriac și Constantin Brăiloiu (devotații prieteni ai compozitorului maghiar) se numără printre ctitorii acestei discipline, născute — pare-se — în răsăritul Europei, mai ales prin colaborarea muzicienilor români și maghiari.

Bartók a recunoscut *permanent* sprijinul colegilor români, a promovat o sinceră și emoționantă prietenie între cele două popoare vecine, a suportat cu stoicism și mîndrie atacurile șoviniștilor ambelor părți, contribuind prin atitudinea sa la împlinirea mărețului edificiu al științei mondiale, la înfrățirea omenirii, ideal atît de sincer exprimat prin scrisoarea adresată la 10 ianuarie 1931 muzicologului român Octavian Beu: « Crezul meu, de care sînt cu totul conștient de cînd mi-am aflat menirea de compozitor, este înfrățirea popoarelor, o înfrățire în ciuda tuturor discordiilor. Această idee încerc — pe cît îmi permit puterile — să o slujesc prin muzica mea »⁵.

★

În vara anului 1910, compozitorul și folcloristul Tiberiu Brediceanu — însoțit de preotul Ioan Bîrlea — a întreprins (timp de 3 săptămîni) o culegere de folclor în Maramureș. Era normal deci ca primul gînd al compozitorului Béla Bartók să se îndrepte către cei doi cercetători români, buni cunoscători ai meleagurilor și informatorilor, în clipa cînd în toamna anului 1912 și-a propus să realizeze o culegere de cîntece populare românești în același ținut. Dar lucrurile s-au pus la cale de la . . . București !

O suită de documente, unele inedite (datînd din lunile noiembrie-decembrie 1912), ne atestă un fapt necunoscut pînă acum asupra culegerii de folclor din Maramureș: Béla Bartók s-a bucurat de *sprijinul oficial al Academiei Române* — prin reprezentantul ei, secretarul general și bibliotecarul Ion Bianu — în realizarea sus-numitei cercetări. Iată aceste documente:

La 1 noiembrie 1912, o carte poștală redactată de compozitorul maghiar în limba română și semnată de Bartók și Kiriac i-a fost expediată profesorului Ioan Bușiția la Beiuș: « Sîntem la cafeneaua Otetelișanu în București și îți trimitem salutări »⁶. Așadar, compozitorul maghiar poposisese în capitală spre a-și rezolva corecturile la culegerea din Bihor și a porni la pregătirea viitoarelor cercetări.

Reîntors în patrie, Bartók s-a adresat prin următoarea scrisoare (data poștei 25 noiembrie 1912) lui Tiberiu Brediceanu la Brașov (banca Albina):

« Mult stimat d-le Brediceanu,

O importantă problemă culturală mă obligă ca, fără a vă cunoaște, să vă deranjez cu o întrebare.

⁴ În repetate rînduri, autorul *Cantatei profana* s-a plîns că s-a adresat forurilor oficiale maghiare pentru publicarea folclorului, fiind refuzat. Ulterior, cînd a primit concursul Academiei Române în vederea tipăririi studiilor și culegerilor de folclor, iarăși aceiași oficiali l-au atacat fără scrupule. Într-o altă scrisoare adresată lui Ioan Bușiția (8

iunie 1918) constată cu amărăciune: «...De vreo 6 ani — datorită bunăvoinței editorilor din țară — nu a apărut nici o operă de-a mea » (*Bartók Béla levelei...*, vol. III, p. 110).

⁵ Viorel Cosma, *Béla Bartók și creația populară românească*, în *Muzica*, 1953, nr. 1, p. 40.

⁶ *Bartók Béla levelei...*, vol. III, p. 42—44.

Igor Lindelt Brediceanu ur.
 Fântos kulturalis ügy. kistet ara
 hogy ismeretlenül alkalmatlanokodan
 egy kirdással.
 T. i. tavaly Ugocsa 8 román
 falujában egyjöttöm román ngy-
 lakokat, most pedig Máramarosra
 mändékron menni. Azonban
 arról étesültem Bukarestben Brancu
 urtól, hogy Or. vgy. 200 lakost
 már egyjött ara a vidéken. Hogy
 ne vigyerék hiálavali munkatársat,
 arra kérem, mivakadjék megírni,
 mely falvakban egyjött, hogy in eszbe
 ne menjek el. Talán megtud határ

art is vajjon kizárólag parasz-
 toktól egyjött-e vagy talán
 papoktól, tanítóktól - egyjött
 intelligens emberektől is.
 Talán csodálkozok azon, hogy
 nem románul írok, holott igen
 speciális román vonatkozású ügyben
 kérek segítséget és azért van, mert eddig
 még nem jutottam annyira a román
 nyelv tanulásába, hogy tisztelegően
 megfogalmazhassak egy levelet, habár
 amit olvasok elég jól megérték és
 töregetek elég jól megértem is.
 Egyen azért - amennyiben talán
 kétségelméletlen ségét okozna a
 magamról való írás - román nyelv-
 ven is válaszolhat nekem, amennyiben
 egészen jól megfogom a szöveget.
 Drágaságait előre köszönöm minden
 maradt kivel tisztelettel
 Igor Lindelt
 Bartók Béla
 Budapest, 1912. november 12.
 (Cím: Rákosszentmihály)

Prima scrisoare a lui Béla Bartók adresată (în noiembrie 1912) compozitorului Tiberiu Brediceanu.

Anume: anul trecut am cules melodii populare românești în 8 comune românești ale comitatului Ugocsa și acum plănuiesc să merg în Maramureș. Am fost încunoștințat la București de către Dl. Bianu că D-voastră ați cules circa 200 de melodii în acea regiune. Vă rog să binevoiți a-mi comunica — spre a nu face o muncă inutilă — în ce comune ați colectat [folclor] ca să nu mai merg și eu în aceleași sate. Poate mi-ați putea comunica dacă ați întreprins culegeri exclusiv de la țărani sau eventual și de la preoți, învățători, cu un cuvânt și de la « intelighență ».

Vă mirați poate că nu mă adresez în românește, atunci când solicit ceva într-o problemă specific românească. Explicația constă în faptul că pînă acum nu am ajuns atît de departe cu învățarea limbii române încît să pot concepe cumsecade o scrisoare, deși înțeleg bine ceea ce citesc și notez destul de corect și textele.

Tocmai de aceea, în cazul cînd scrisul în limba maghiară v-ar fi mai incomod, îmi puteți răspunde și în românește, deoarece voi înțelege perfect de bine.

Mulțumindu-vă pentru amabilitatea D-voastră, rămîn cu deosebită stimă.

adevărat devotat,

Bartók Béla

profesor la Academia regală de muzică din Budapesta.

(Adresa mea: Rákoskeresztur) ⁷. »

Documentul relevă, fără echivoc, întîlnirea cu Ion Bianu la București, precum și întregul context al discuției lui Bartók cu bibliotecarul Academiei Române privind « expediția » folclorică în Maramureș.

Totodată, spre a-și cîștiga încrederea colegului român, muzicianul maghiar îi adresează emoționanta confesiune asupra limbii române. Faptul nu mai surprinde, întrucît din documentele publicate de noi anterior (corespondența cu Kiriac, Bianu, Bușiția etc.), se știe că Béla Bartók începuse să învețe limba poporului nostru, din perioada anilor 1910—1912.

Ceea ce ne relevă însă scrisoarea citată este intenția precisă de *colaborare* a muzicianului maghiar cu folcloriștii români. Explorarea comunelor necercetate de Tiberiu Brediceanu elimină orice intenție competitivă, orice suprapunere, dar mai presus de toate sugerează încrederea deplină în munca culegătorilor noștri.

« Despre venirea lui [Bartók — n.n.] în Maramureș — glăsuiește al treilea document (memoriul lui Ioan Bîrlea, intitulat *Béla Bartók și Maramureșul*) — am fost încunoștințat de bibliotecarul Academiei Române, Ion Bianu, care mi-a scris la Ieud-Maramureș »⁸.

Scrisoarea bibliotecarului Academiei Române se pare că a întîrziat pînă la sfîrșitul anului 1912, fiindcă sosirea lui Bartók în Maramureș i-a fost comunicată lui Ioan Bîrlea de ... Brediceanu. « Am scris lui Bianu că din încredințarea Academiei vine Bartók Béla în Maramureș după cum mi-ai scris tu », remarca folcloristul ardelean într-o epistolă expediată din Ieud, la 28 decembrie 1912. « Chiar azi am primit scrisoare de la Bartók Béla din Rákoskeresztur în care mă încunoștințează că în luna Faurar ar voi să vie în Maramureș ca să strîngă melodii românești și vreo cîteva noi în fonograf. Adresa mea o știe de la tine, cînd i-ai scris că în care sate am umblat. Scrie că ar voi să umble în Cuhea, Bocicoiel, Vișăul-de-Jos, Poieni, Glod și Slătioara, adecă în 6 sate, în care noi n-am fost. I-am răspuns că bucuros îi stau la dispoziție și îl voi călăuza, mai ales dacă m-ai rugat tu »⁹.

Rîndurile de mai sus confirmă pe deplin sprijinul Academiei Române acordat cercetărilor lui Bartók în Maramureș. Pe de altă parte, din contextul scrisorii lui Ioan Bîrlea se atestă și următorul document inedit:

⁷ Manuscris autograf inedit, nedatat, în cernelă, 3 p. Colecția Tiberiu Brediceanu.

⁸ Manuscrisul autograf, păstrat în colecția subsemnatului,

poartă data de « 14 octombrie 1953 ».

⁹ Manuscris autograf, în cernelă, 4 p., datat « Ieud 28 XII n. 1912 ». Colecția Tiberiu Brediceanu.

« Mult stimatul meu domn,

Vă mulțumesc pentru amabilele lămuriri și deocamdată mă voi ține după aceste indicații, adică voi merge în satele necercetate.

Dacă nu constituie o greutate întrebările mele, aș mai dori mult să știu următoarele:

1. Dacă ați remarcat deosebiri între cîntecele vechi și noi? (pe cele vechi le cunoșteau numai bătrînii, pe cele noi numai tinerii).

2. Oare pentru tipul (genul) vechi de « horă » (după cum o numesc acolo « doina » de formă rubato) există doar o singură melodie sau ați întîlnit mai multe variante? Anume în 8 comune românești din Ugocsa există doar o singură « horă », care se execută în mod ciudat, cu lovituri de gloată, aproximativ astfel:

(Exemplul muzical — vezi fac-simile)

Important la această melodie rămîne faptul că niciodată nu se cîntă colectiv, ci solo. În Ugocsa nu există decît această « horă ». La fel mi-a cîntat-o o femeie din Iapa. Oare se mai întîlnește această melodie și în celelalte comune din Maramureș (de pildă, în Mopsar, Borșa)?

3. Oare « strigăturile » ce însoțesc jocurile țărănești încep tot cu « Hei țuraaaoo » și jocurile țărănești sînt bazate numai pe repetarea unui motiv scurt (de 2 măsuri)?

Muzica strămoșească a românilor din Ugocsa este cea mai interesantă din țară tocmai din cauza primitivității sale. Pe mine mă frămîntă întrebarea pînă unde se întinde acest dialect primitiv pe întreg Maramureșul sau se află și în Bucovina?

Mă adîncesc tot mai mult în cercetarea muzicii populare și mai ales în studierea celei românești; de aci pot apărea lucruri deosebit de interesante. Din fericite, funcția mea îmi oferă mult timp liber, astfel că pot culege anual 400—500 de melodii.

În Maramureș aș pleca la începutul lui februarie, deocamdată numai pentru o săptămînă. Aș continua munca abia după un an.

Aș scrie în prealabil domnului Birlea și i-aș cere îndrumări.

Rămîn cu deosebită stimă,

sincer devotat,

Bartók Béla.

N.B. Vă rog mult să binevoiți a-i scrie d-lui Birlea în interesul meu. Aceasta mi-ar fi de mare folos»¹⁰.

Tiberiu Brediceanu i-a satisfăcut dorințele colegului maghiar pe de o parte încunoscîtiîndu-l pe Ioan Birlea de sosirea lui Bartók în Maramureș, iar pe de altă parte transmițîndu-i datele științifice solicitate. Din păcate, ambele scrisori s-au pierdut.

Seriozitatea lui Béla Bartók i-a atras din primul moment pe folcloriștii români, ideea unei colaborări științifice incolțînd chiar de la primele schimburi de scrisori. « Eu cred că ar fi bine să apară deodată cu ale noastre și într-un volum — îl sfătuia Ioan Birlea în scrisoarea din 28 decembrie 1912 — firește ale lui separat de tine. Ori ce zici la aceasta și [la] întrebare[a] că învoi-s-ar el? Eu cred că s-ar învoi! Cînd voi umbla cu dînsul poate să-l întreb! »¹¹

După cum rezultă din același document, culegerea de texte și melodii românești din Maramureș era încheiată la sfîrșitul anului 1912, cînd Bartók s-a decis să-și întreprindă cercetarea pe meleagurile noastre¹².

În primăvara anului 1913, Bartók și Birlea s-au cunoscut personal. Iată cum descrie folcloristul român întîlnirea și culegerea din Maramureș în amintitul său memoriu:

¹⁰ Manuscris autograf, în cerneală, 4 p., datat « Rákoskeresztur, 1912 dec. 16 ». Colecția Tiberiu Brediceanu.

¹¹ Scrisoarea lui I. Birlea, « Leud, 28 XII 1912 », p. 3.

¹² « Te înștiințez, că am gătat cu materialul de poezii populare sau dacă voiești Cîntecele poporului Român din Maramureș, și te rog ca să trimiți materialul de tine adunat, ca să le trimit deodată la Academie. Ar fi vremea ca să le trimit, de mult trebuia să le presint, dar am lăsat de pe o

zi pe alta... Îți reamintesc din nou, că am gătat cu preluatru' materialului, te rog să-mi trimiți și tu materialul de melodii, ca astfel, după numerizarea și ordul ce l-ai ținut, acei numeri și ord să-l observ și eu în descrierea texturilor ce o să vie sub fieștecare melodie! Trebuie să ne păzim [pentru] ca să apară în iarna aceasta, pentru aceea încă o dată te rog ca să mi le trimiți ». (Scrisoarea citată, p. 1 și 4.)

időt hagy meg számomra, egy nagy éretek
400-500 dallant és ömleszteteket.

Mármarosba febr. elején mennék
egyelőre csak egy hétre. A munka folytatás
csak egy év múlva következne.

Barlaa unokái elvették és ketté-
vágást kerek tőle.

Mármaros királyi kórházal
egyszer

Bartók Béla

M.B. Nagyon kíváncsi, hogy Barlaa unokái
indokoltan megsejtenék inni. Ez nagy, hasznos
reália.

Rákóczi-utca, 11/2. sz. 16.

Jan. 11. 1912. Uram.

Köszönöm a díjazást, és egyelőre csak tartom magam, vagyis
a még ~~új~~ nem vizsgált falvakba
megyek.

Ha nem teszem ki kérdéseimmel, még
nagyon keveset tudni a következőket:

1) Vajon ~~való~~ a különbözőség régi
és új dalok közt (a régihez csak egy
csekély különbség, az újak csak fiatalok).

2) Vajon a régi fajta „hora” (mint
a „doina” kezdeténél) - inkább csak éneklés?

csak egyetlen egy melódia, egy dal
több fajta is akad belőle. T. i. az
ugocsa 8 román községben a „hora”
bár csak egyetlen egy dallam van, amelyet
sajátos módon „guthuralis” eszköz-
okkal énekelnek. Kb. így:

Rakóczy-utca 11/2. sz. 16.
Bartók Béla

A nevetség ellenében dallamnal többet tud az,
hogy sokáig több egyenre nem éneklék, csak
sola. Ugyesítan csak az „hora” van.
Egy kábelapátok iszonyú mintén
jött éneklésük. Vajon a fenti
mármaros falvakban mintén megvan-e és
a dallam (pl. Mogyorós, Borsán)?

3) Vajon a paraszti énekek között

„strigatori” mintén „Hei, turaaaa-
vel kezdődik-e, és vajon a
paraszi énekek között csak egy rövid
(2 taktus) mértékű - foghossz
ismétlés?

Az ugocsa románok és senei ~~egy~~
a legérdekesebb összefüggésben, megpedig
igen primitív és egyszerű. Az a kérdés
vagyat engem, vajon ez a primitív
senei dialektus meddig terjed?
Egy Mármarosban vagy sem Barlaa-
nálban is megvan-e?

En mindig jobban és jobban bele
merülök a nevezet és főleg a román
nevezet tanulmányozásába, s egyáltalán
érdekes dolgok derülhetnek meg belőlük.
Mert, hogy álláson elég sok nabad

Scrisoarea a doua a lui Béla Bartók (16 decembrie 1912) adresată lui Tiberiu Brediceanu.

« În 14 martie 1913 sosește B. Bartók la Sighet-Maramureș venind din Budapesta. De la Sighet își angajează o birjă de pe piață, trasă de 2 cai, parcurgînd distanța de 45 km pînă ajunge în comuna Ieud. Oprește în fața locuinței subsemnatului și coboară din birjă, un om slab, mijlociu de statură, cu ochelari, păr lung dat înapoi, de culoare castanie, mereu gînditor, puțin la vorbă și cînd vorbea, numai de lucruri ce-l priveau pentru a termina cu bine colecția de melodii populare. Fruntea bombată, lată, ochi pătrunzători. Bolnav de stomac, ruga pe soția mea ca să nu folosească ardei iute la gătitul mîncării. Mereu obosit, dar cu toate acestea rezistent la lucru. Ridicîndu-i-se bagajele, între ele este aparatul fonograf, de care se folosea pentru imprimarea cîntecului. Cîteva cutii pline cu suluri cilindrice pe care se imprima automat vocea cîntărețului. Abia se odihnește puțin după o călătorie de 4—5 ore pe un drum neîngrijit, se și prinde de lucru. Badea Ion Chindriș a lui Indrei, zis și badea Cînșan din Ieud, se îngrijea ca să aducă cît mai mulți cîntăreți de toate vîrstele și sexele. Mare era mirarea tuturor, cînd după terminarea cîntecului se pune alt dispozitiv și reda întocmai vocea cîntărețului. Cînd cutiile cu suluri cilindrice s-au epuizat, se împachetau și coletul se trimetea la Budapesta, de la oficiul poștal din Dragomirești. Tot la acel oficiu-poștal din Dragomirești soseau alte cutii pline cu suluri cilindrice pentru fonograf, trimise de Muzeul Național din Budapesta, secția etnografică.

Terminînd colecționarea în comuna Ieud, ne-am deplasat la alte comune, avînd birjar pe badea Petre Balea-Flutur și evreul Alter, care era birjarul cel mai căutat, avînd 2 cai buni. Uneori și preoții ne trimeteau cu căruța lor de la un sat la altul, căci în fiecare comună trăgeam în gazdă la preotul local, care ne găzduia și dădea tot concursul ca să vină cît mai mulți cîntăreți, lăutari etc. Pe acel timp pe văile Maramureșului: pe valea Izei, Coseului, Vișău și Mara nu exista linie ferată, nici curse de autobuze sau camioane, deci ne deplasam în mod patriarhal... Începînd cu ziua de 15 martie pînă la 27 martie am cutreierat împreună cu B. Bartók următoarele comune: pe valea Izei comunele Ieud, Dragomirești, Cuhea, Nănești, Oncești; pe valea Vișeuului: Bocicoiel, Vișeu de Jos, Petrova; apoi niște comune care sînt situate pe niște vîlcele care se varsă în riul Iza și anume: Poieni, Glod, Văleni ».

Din timpul culegerii în Maramureș se păstrează o scrisoare a lui Bartók adresată, la 25 martie 1913, din satul Dragomirești, lui Ioan Bușia: « ... În prezent cutreier locurile D-voastră natale împreună cu domnul reverend Bîrlea, care își dă multă osteneală pentru succesul călătoriei mele. Pînă acum rezultatul este foarte bun. Cu multe salutări, Bartók Béla. Vă salută cu dragoste adevărată, capelanul Ion Bîrlea. Vă salută respectuos un vechi cunoscut din copilărie, Mihail Anderco Cuhei »¹³.

La plecarea din Maramureș, compozitorul maghiar a luat cu el la Budapesta (Rákoskeresztur) colecția de folclor muzical a lui Tiberiu Brediceanu spre a o cerceta, compara și definitivă în vederea tipăririi de către Academia Română. Se pare că Ioan Bîrlea i-a încredințat-o fără prealabila consultare a lui Tiberiu Brediceanu¹⁴.

Cu o rară operativitate și obiectivitate științifică, Béla Bartók i-a expediat lui Tiberiu Brediceanu propunerile de publicare:

Rákoskeresztur, 1913, apr. 8

« Mult stimat Domn,

Am parcurs Maramureșul, am studiat și culegerea D-tale de mare valoare (în prezent se află în posesia mea) și după o sumară apreciere cam aceleași 60 de melodii le-am notat amîndoi. Afară de acestea la mine se mai află vreo 150 de melodii noi.

Îngăduie-mi ca în problema tipăririi să fac următoarea propunere:

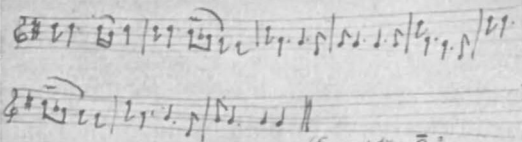
Deoarece publicarea se face în primul rînd în interesul științei, trebuie astfel concepută ca cercetarea științifică să se poată cît mai ușor orienta. Oricare alt punct de vedere trebuie înlăturat.

¹³ Bartók Béla levelei..., p. 21—22.

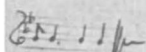
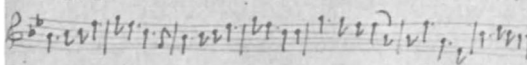
¹⁴ « Eu am predat colecția cu gînd bun și în nădejdea că tu nu te vei supăra. Dar fii liniștit, în decurs de o săptămîină va fi colecția ta în mîna mea și mai revidezi ce e de

revidiat și dacă dorești, pot să ți-o trimit ție » (Manuscris autograf, în cerneală, nedatat, p. 3. Colecția Tiberiu Brediceanu).

(Griffesnek 12. néma.)



15. néma



(Eredetileg h-n végső dia)

Döngősen lehetné, hogy egy előzetesből a dallamot
rokonosítva miként követhetjük meg.

Terse nagyon hasonló variációknál
megjelenik legfőképpen 3-4 hang tétel, az
egyiket ~~h~~ főalaknak tartom meg, és több
egyszerűen követjük, míg a 3-4 hang először
csak jegget alakjában követjük.

Kérem híres véleményét, hogy az én
megfelelően fogadjam a munkát.

Kiváló kösülettel igaz híro

Rekordok, 1913. apr. 8.

Élen tisztelt úr.

Máramarost megjelen, napjaink újít-
mányait is ottani művésztől (jelenleg ide-
vén) partilagos becsles német kb. 60
dallamot jegyztettem le köztösem. Néha
munkával kösülettel meg van 150 új
dallam van.

Engedje meg, hogy a kiadás ügyében
propozíciót tegyek.

Mivelhogy az a kiadás előzetesen
a tudomány irántében kösület, egy kell az
magyarországi, hogy a tudományos néma
kiadás benne minél kösületben elgarod-
hassék. Mindenfélre más szempontot fel-
tekinthet.

Mivel az egy átvezetést tartalomtalan
szempontjait megfigyelésen egyet, hogy
eset a tudományos iránt néma szempontjait
nem volna cél szerű, ha az anyag helyes-
ként (is) egyetként) megjelölhetném

jellemek meg, hanem a dallamot
rokonosítva német (variációk német)
Kellene a rendszeri elvű csoportosítás.
Vagyis azt hiszem, hogy nem kellene
megjelölhetnének kétörök újítását,
hanem a mindkettőt egybefoglalni és
dallamrokonosítva alapján rendszeri.

Terse minden dallam főle-
oda kell jegyezni, hogy ki újítás, rövi-
sít ~~terse~~ kedvűt csak névűnk kezd-
betűvel; a kösösen felit dallamok-
nál mindkettőt is jelölhetjük lemmel
feléje írva.

Ötvennyitán ebbe belejegyzetnek
arra kérem, bízza a rendszeri néma.
Nekünk ugyanis egy mindenképp tökéletes
munkánk van dallamrokonosításra
(a sorozati katalógus hangok német); de-
ter, megfigyelést arról itt most nem ad-
tok, csak annyit akartam megjegyezni, hogy
a bírtak dalt kösület is igen néma
van rendszeri (az előzőben németül
van írva az előző rendszeri) ~~terse~~

Össze a néma iránt tökéletesített,
egy hogy ennél fogva bizonyos dolgokat
néma megfigyelést el, mint, mint-hogy
az a bírtak kösületben van.

Egy fontos kellek ~~terse~~ annak a
rendszeri néma, hogy a dallamok ne csak
néma, ötlet szerűen jött hangmagasság
kösületnek, hanem pl. új, hogy záro-
hangjuk mindig egy is ugyanaz a hang
legyen (legfeljebb az egyvonalas p-t
néma). Most ugye a dallam
semmit sem jellemez, hogy milyen magassá-
gon írták el; az teljesen ötlet szerű
vélem, néma egy is ugyanaz az írtak
egyedül a kösületben megfigyelést
néma el egy is ugyanaz a dallamot.

A dallamok megfelelő transzponálásait
(n. b. csak a néma dallamoknál néma
néma, az, míg az instrumentális néma néma
néma a hangmagasság alapján ~~terse~~ jött
néma) megfigyelést vételezném.

R. 1913

Scrisoarea a treia adresată de Béla Bartók (8 aprilie 1913) lui Tiberiu Brediceanu.

Deoarece ținutul explorat este destul de unitar, de omogen, din punct de vedere muzical, socotesc că nu ar fi indicat ca materialul să apară despărțit pe localități (și culegători), ci melodiile ar trebui grupate, adică clasificate, după înrudire (și variante). Mai bine zis, cred că nu ar trebui să despărțim culegerile noastre, ci, cuprinzându-le împreună, să le aranjăm pe bază de asemănare de melodii.

Bineînțeles, deasupra fiecărei melodii trebuie notat numele culegătorului, pentru prescurtare vom folosi numai inițialele numelui nostru, iar la melodiile culese de amândoi vor figura ambele inițiale.

Dacă sînteți de acord cu propunerea, vă rog să-mi încredințați gruparea (clasificarea).

Anume: ambii dispunem de un sistem tot mai perfecționat de clasificare a melodiilor (după cadența finală a rîndului melodic); nu vă pot da acum o explicație mai amănunțită, doar atît doresc să vă atrag atenția că în volumul cîntecelor populare din Bihor la fel au fost aranjate (sistemul de clasificare se află detaliat expus în prefață).

De atunci sistemul s-a mai perfecționat, astfel că unele melodii le vom aranja altfel decît în volumul din Bihor.

O importantă obligație a acestei clasificări impune ca melodia să nu fie notată (comunicată. — *n.n.*) la orice înălțime de sunet, gîndită la întîmplare, ci astfel ca finala să fie întotdeauna unul și același sunet (preferabil să fie sunetul *sol*). De altfel, pentru o melodie populară nici nu este prea importantă înălțimea la care a fost interpretată, aceasta rămînînd ceva întîmplător, după inspirație; uneori același interpret cîntă în colectiv aceeași melodie, la înălțimi diferite.

Transpunerea cîntecelor la înălțimea corespunzătoare (*n.b.* aceasta este necesară numai la melodiile vocale, cu text, cele instrumentale rămînînd la înălțimea reală) aș prelua-o eu.

De ex. astfel:

(Nr. 12 din colecția D-tale):

(Exemplu muzical)

(În original se termină pe sunetul *La*)

Ex. nr. 15:

(Exemplu muzical)

(În original se termină pe sunetul *Si* becar)

Este lesne de recunoscut că prin acest procedeu se poate mult mai ușor remarca înrudirea melodiilor.

Bineînțeles că la variantele foarte asemănătoare, unde diferă cel mult 3—4 sunete, notăm și comunicăm integral melodia de bază (tip — *n.n.*), iar cele 3—4 sunete diferite le notăm prin semne micșorate (note mici — *n.n.*).

Vă rog frumos să-mi comunicați răspunsul la propunerea mea, spre a putea continua munca în funcție de acesta.

Cu deosebită stimă, sincer devotat,

Bartók Béla »¹⁵.

Cu aceeași operativitate Tiberiu Brediceanu i-a răspuns colegului maghiar, expunîndu-și punctul de vedere în privința publicării — în comun — a colecției din Maramureș:

« Sehr geehrter Herr Professor !

Mit Freude habe ich Ihre w. Zeilen vom 8. d.M. empfangen, und ich billige Ihre Vorschläge aus den dargelegten Gesichtspunkten voll und ganz. Nichtsdestoweniger möchte ich meine Sammlung aus folgenden Motiven gesondert veröffentlichen :

¹⁵ Manuscris autograf, în cerneală, 4 p. Colecția Tiberiu Brediceanu.

1. Die Sammlung erfolgte zu verschiedenen Zeiten mit einem Abstand von 3 Jahren, was vom wissenschaftlichen Standpunkt nicht ganz gleichgültig ist.

2. Sie haben — wie ich höre — die Melodien mit Hilfe des «Grammophons» gesammelt — während ich ausschliesslich mit dem «Harmonium» gesammelt habe.

3. Zu den von mir gesammelten Melodien mit Text hat parallel Herr Birlea auch die vollständigen Texte notiert. Fassen wir die Melodien zusammen, können wir die Texte der von mir gesammelten Melodien schwerer vereinen, die Herr Birlea gesondert publizieren will.

Meine Ansicht ist also, dass durch die gemeinsame Publikation der Sammlungen — beide — vom Gesichtspunkt der *Einheitlichkeit* und des *individuellen Charakters* viel leiden, weshalb es zweckmässiger ist, sie gesondert zu veröffentlichen!

Dies schliesst natürlich nicht aus, dass ich — wenn Herr Professor so freundlich wären, die notwendigen Anweisungen zu geben — auch meine Sammlung den gegenwärtigen Erfordernissen entsprechend zusammenstelle.

Indem ich noch bitte, meine Sammlung nach Durchsicht *nicht* Herrn Birlea, sondern unmittelbar mir übersenden zu wollen, verbleibe ich

Brasso, 12.IV.1913.

mit ausgezeichnete Hochachtung

Dr. T. Brediceanu»¹⁶.

Această scrisoare l-a descumpănit pe Bartók în primul moment, dar ulterior a acceptat colaborarea, întrucât Ion Bianu a înscris culegerea din Maramureș în planul de tipărituri al Academiei Române, cerându-i calculul estimativ al unei tipografii muzicale din străinătate. Bartók îi răspunde la 26 aprilie 1913:

«Voi cere potrivit ultimei D-voastre scrisori de la o tipografie de note din Budapesta, Viena și Leipzig prețurile exacte cu privire la costul gravării cîntecelor volumului următor (Maramureș — n.n.) și vi le voi remite în septembrie»¹⁷.

Paralel, Béla Bartók a ținut să-l informeze și pe D. G. Kiriac despre rezultatele culegerii sale în Maramureș și totodată să-și expună punctul de vedere asupra colecției Brediceanu și a înțelegerii survenite cu cei doi folcloriști români privind tipărirea¹⁸. Compozitorul maghiar anticipa astfel scrisoarea ce avea să o expedieze la sfîrșitul anului 1913 către Academia Română, în vederea editării culegerii din Maramureș¹⁹.

Proiectul tipării colecției din Maramureș ne este dezvăluit de către toți cei trei autori prin corespondența schimbată fie între ei, fie cu Ion Bianu, reprezentantul Academiei Române în problema editării. Documentul cel mai complet — scrisoarea lui Béla Bartók din 10 decembrie 1913 — se păstrează în colecția Bibliotecii Academiei și precizează printre altele:

«Ar fi bine ca împărțirea în 3 părți a conținutului să fie indicată pe copertă precum urmează:

Poezii și cîntece populare din Maramureș

Partea I: Poezii culese de I. Birlea

Partea II: Melodii culese de T. Brediceanu

Partea III: Melodii culese de B. Bartók

¹⁶ Manuscris autograf, în cerneală, 4 p. Colecția Arhivelor Béla Bartók din Budapesta. Reprodusă în *Documenta Bartókiana*, Heft 3, p. 73.

¹⁷ Scrisoare autografă, în cerneală, datată «Rákospesztur, 26 apr. 1913». Colecția Bibliotecii Academiei Române. Reprodusă în *Bartók Béla levelei...*, vol. III, p. 51.

¹⁸ «D. Brediceanu și d. Birlea ar vrea ca acest material să fie adăugat la culegerea lor, ori eu aș aranja acum acest material din Maramureș și l-aș pune momentan de-o parte pe cel din Banat. Culegerea lui Brediceanu este destul de bună, dar nu este încă aranjată. Culegătorul a dat-o în

ordinea primită de la informatori» (Scrisoare autografă, în cerneală, datată «Rákospesztur, 1913 marc. 31». Colecția Institutului de etnografie și folclor din București. Reprodusă în *Bartók Béla levelei...*, vol. III, p. 46).

¹⁹ «Alăturat vă trimit o copie a unei scrisori adresată Academiei Române — scria Bartók lui D. G. Kiriac, la 18 decembrie 1913 — în care pledez pentru ca să se dea la gravat notele muzicale în loc să se deseneze; alătur două pagini de probă prin procedeul gravării» (*Bartók Béla levelei...*, p. 68).

Ar fi foarte important ca muzica [notele. — n.n.] culegerii mele să nu fie imprimată, ci gravată . . .

Ar fi bine ca textele să fie grupate după diferitele lor genuri pentru ca cel care nu dorește să studieze decît textele să poată să-și dea seama mai bine aici decît în textele negrupate din volumul meu din Bihor »²⁰.

Așadar, cei trei culegători se hotărîseră să publice colecția din Maramureș *împreună* ! Cine a împiedicat realizarea proiectului? Care au fost cauzele *reale* ce au determinat pînă în cele din urmă tipărirea *separată* a textelor și a muzicii? Este adevărat că numai « motivele de ordin politic », survenite după primul război mondial (șoviniștii maghiari și români, acuzîndu-se reciproc, au încercat să arunce — în final — vina asupra muzicienilor), au dus la anularea contractului de editare?

În lumina documentelor inedite din colecția Brediceanu, răspunsul se poate contura cu exactitate. Bartók a întreprins în vara anului 1913 o culegere de folclor în Africa de nord, amînînd aranjarea și redactarea studiului introductiv la culegerea din Maramureș²¹. Periclitînd astfel apariția la timp a lucrării, cei doi folcloriști români au decis să înainteze partea lor *separat* la Academie²², tipografia putînd să înceapă imediat culegerea textului manuscrisului. Apoi a fost rîndul lui Tiberiu Brediceanu să părăsească țara pentru o călătorie în America. Redactarea celor trei prefețe (*Cuvînt înainte*) a adus o nouă întîrziere în predarea definitivă a culegerii din Maramureș. În luna ianuarie 1914, nici unul din autori nu expediase Academiei Române mult așteptatul *Cuvînt înainte*²³. Cu o apreciabilă întîrziere (provocată de traducătorul Gaston Knosp din Bruxelles), Bartók a depus, ultimul, prefața colecției sale de folclor²⁴. Așadar, abia către mijlocul anului 1914 culegerea de cîntece populare din Maramureș a fost definitivată pentru tipar.

Norii negri ai războiului s-au abătut asupra țării noastre. « Ceea ce doresc cel mai mult — scria Bartók lui Ion Bianu la 27 septembrie 1914 — este ca pacea să se mențină cel puțin între noi și România. Dar, orice s-ar întîmpla, nu voi deveni necredincios muncii mele începute: socotesc ca un țel al vieții mele să continui și să isprăvesc studiarea muzicii poporului român »²⁵.

Izbucnirea primului război mondial a întrerupt — cum era și firesc — editarea culegerii din Maramureș. Cei trei muzicieni au păstrat însă legătura, în ciuda vremurilor vitrege. Deși nu se știe sigur dacă Tiberiu Brediceanu s-a întîlnit cu Béla Bartók în toamna anului 1916 la Budapesta, totuși în colecția muzicianului român se păstrează o carte de vizită inedită — expedită de muzicianul maghiar prin curier — care atestă relațiile prietenești pe timpul războiului:

« Mult stimat Domn,

M-aș bucura mult dacă ne-am putea întîlni.

²⁰ Bartók Béla *levelei* . . . , vol. III, p. 59—61.

²¹ « Vă rog foarte mult să grăbiți terminarea corecturii Prefeței, a listei greșelilor de tipar și a primelor pagini, deoarece la 31 mai (stilul nostru) plec pentru 3 luni (în Africa de nord) » (Scrisoare adresată lui Ion Bianu, datată « Rákoskeresztur, 16 mai, 1913 ». Colecția Academiei Române. Reprodusă în Bartók Béla *levelei* . . . , vol. III, p. 52).

²² « . . . Eu le voi trimite la Academie deodată cu colecția ta, amintind că colecția lui Bartók va veni mai tîrziu, eventual pe la toamnă. Dinții să lucreze întîi cu a ta — căci au ce lucra pe dînsa pînă la toamnă, ș-apoi va veni a lui Bartók » (Scrisoare autografă a lui I. Birlea către T. Brediceanu, în cerneală, nedatată, p. 2—3. Colecția T. Brediceanu).

²³ « Acuma lipseasc: cuvîntul înainte al tău și al meu.

Bartók o trimis « Cuvîntul înainte » al său la Brüssel ca să-l traducă și pînă azi încă nu i-o sosit. Crede că și 100 de cor[oane] honorariu ce-o trimis, încă îi s-o pierdut » (Scrisoare autografă a lui I. Birlea către T. Brediceanu, în cerneală, datată « Călinești, la 13.I.1914 », p. 2—3. Colecția T. Brediceanu).

²⁴ « Patru luni n-am putut căpăta traducerea în limba franceză a prefeței trimisă de mine în limba germană la Bruxelles. Dar, în sfîrșit, am primit-o și mă grăbesc să v-o trimit » (Scrisoare autografă redactată în limba română, în cerneală, datată « Rákoskeresztur, 1914, apr. 4 ». Colecția Bibliotecii Academiei Române).

²⁵ Bartók Béla *levelei* . . . , vol. III, p. 85.

Ați avea timp azi, luni după masă, la ora 2, să mă vizitați la Academia de muzică (Liszt Ferenc-tér, et. II, sala XVI) sau tot acolo mâine la ora unu fără un sfert? Vă rog frumos să-mi telefonați (numărul îl aflați în cartea de telefon la Academia regală de muzică) la ora 10,30 și 11,30 sau d.m. între 4—5.

Cu deosebită stimă,
Bartók Béla²⁶

Igen kedelt Uram. kétfé
Nagyon örvendenék, ha találkozhathatnék.
Volna-e ideje ma, kétfőn d.u. 2-kor engem
a zeneakadémián (Liszt Ferenc-tér, II.
emelet XVII. tanterem) felkeresni, vagy ugyan-
ott holnap 3/4 1-kor? Kérném mivel tele-
fonértesítését (Orsz. magy. Kir. zeneakadémián
alatt található a telefonkönyvben) 1/2 11 és 1/2 12
vagy d.u. 4-5 körül. Részletesebben

Cartea de vizită a lui Béla Bartók adresată lui Tiberiu Brediceanu (1916).

Pe timpul războiului, materialul documentar din Maramureș a fost păstrat în seifurile Academiei Române de către Ion Bianu. « Despre manuscriptul cu poeziile populare din Maramureș, împreună cu notele Brediceanu și Bartók, vă pot da știrea bună — scria Ion Bianu către Ioan Bîrlea la 3/16 martie 1919 — că este întreg și sănătos în dulapul în care a fost așezat dinainte de război și împreună cu toată corespondența relativă la el. . Cînd se va putea tipări nu se poate prevedea. Nu avem hîrtie; cea care se fabrică în țară este de foarte rea calitate și înfiorător de scumpă (cam înzecit decît în timpurile normale din 1915—1916) și este așa de puțină încît de-abia poate ajunge pentru ziare și pentru tipăriturile oficiale. . . Din aceste cauze la Academie mai așteptăm îndreptarea vremurilor »²⁷.

Aceeași cauză (situația financiară grea de după război) o întărește și scrisoarea lui Tiberiu Brediceanu din 17 decembrie 1920 adresată aceluiși Ioan Bîrlea: « Cu publicarea colecțiilor atît ce privește cea maramureșeană, cît și alt material adunat pe care îl am gata, am vorbit cu dl. Bianu de curînd, dar deocamdată din lipsă de parale s-a sistat publicarea cărților « Din viața poporului român », unde a apărut și colecția lui Bartók, cea din Bihor »²⁸.

Situația financiară a Academiei Române nu s-a îndreptat nici în 1922. « Am vorbit chiar personal cu bibliotecarul Academiei Române, Ion Bianu — îl încunoștința Ioan Bîrlea, la 10 ianuarie 1922, pe Tiberiu Brediceanu — care mi-a spus: « Academia nu are parale nici să-și încălzească sălile de lectură. . . ».

²⁶ Manuscris autograf, în cerneală, 1 p. Colecția Tiberiu Brediceanu.

²⁷ Manuscrisul autograf se păstrează în colecția Ioan Bîrlea, iar citarea textului s-a făcut după memoriul original

Béla Bartók și Maramureșul.

²⁸ Text reprodus din memoriul Béla Bartók și Maramureșul de Ioan Bîrlea.

În fața acestei perspective de amânare *sine diae*, cei trei autori și-au retras manuscrisele de la Academie și au intrat în tratative individuale de tipărire. Întrucît Bartók stabilise legături editoriale cu firmele « Röder » din Leipzig și « Drei Masken Verlag » din München, tipărirea culegerii sale din Maramureș a văzut prima lumina zilei (1923). Autorii români și-au împlinit visul abia după cel de-al doilea război mondial, atunci cînd muzicianul maghiar murise.

Astfel s-a încheiat un important capitol din istoria etnomuzicologiei românești. Documentele de față demonstrează spiritul de colaborare, sinceritate și prietenie ce i-a legat pe cercetătorii români de Béla Bartók, lămurind unele atitudini echivoce (amplificate și chiar deformate de interese politice) de-a lungul deceniilor. Astăzi, cînd toți autorii culegerii din Maramureș au dispărut, simțul probității ne-a îndemnat să ridicăm vîlul incertitudinilor, să restabilim adevărul științific și mai ales să subliniem devotamentul tuturor pentru slujirea cauzei comune: reliefaarea frumuseții și bogăției fondului spiritual al poporului român.

CÎTEVA ASPECTE ALE EVOLUȚIEI FENOMENULUI CINEMATOGRAFIC ÎN BUCUREȘTI ÎN PERIOADA ANILOR 1909—1916

V. TATOMIR
I. CANTACUZINO

Un moment important din evoluția fenomenului cinematografic în capitala țării noastre îl constituie ampla proliferare a sălilor de cinematograf dintre anii 1909 și 1912. Ele se înmulțesc vertiginos, atrag un public tot mai larg, își îmbogățesc repertoriul pe măsura dezvoltării producției mondiale, dar și ca rezultat al unei concurențe tot mai acerbe, și se înscriu în viața culturală a Bucureștiului ca o realitate pregnantă.

Acest lucru atrage după sine reacții diferite și contradictorii. De multe ori fenomenul este considerat cu simpatie de condeiele din presă, după cum adeseori apar semnale de alarmă, privind în special efectele nocive ale filmului asupra moralei și a educației publicului. Această ultimă preocupare constituie de fapt reflectarea unui fenomen general, care se poate urmări în toate țările europene, pretutindeni apărind treptat — în această epocă — legi și regulamente restrictive pentru funcționarea cinematografelor și prezentarea filmelor.

Cercetările arhivistice dovedesc că asemenea probleme își află ecoul și în dosarele autorităților noastre din perioada respectivă. O abundentă documentare privind problema influenței dăunătoare a spectacolelor de film, în special asupra tineretului, o găsim într-un dosar întocmit în urma hotărârii prefectului poliției capitalei din acea vreme, Ion Mitileneu, care — pe copia unui articol publicat la 12 ianuarie 1912 în *Neue Freie Presse* din Viena, sub titlul *Chestia cinematografelor* (cuprinzând date asupra modalităților cenzurii vieneze a filmelor) — pune următoarea rezoluție: « Mi se va prezenta cu toate lucrările referitoare la reprezentațiile cinematografice, pentru care se va forma un *dosar special*. La dosar se va atașa un tablou exact al tuturor cinematografelor actualmente aflătoare în București, cu indicațiuni detaliate asupra antreprenorilor, asupra datei de când funcționează și condițiilor în care funcționează »¹.

Rezoluția poartă data de 12 ianuarie 1912 și ca urmare a ei apar în dosarul respectiv o serie de broșuri străine și de articole de ziar din diverse țări, ca și din București, consacrate acestei probleme. Majoritatea broșurilor și articolelor străine sînt opera dr. Albert Hellwig, judecător la Berlin-Friedenau, care pare foarte preocupat de aspectele științifice ale acestei probleme și publică o serie întreagă de articole și cărți în domeniul respectiv. Principalele sînt trimise și la București, spre documentarea organelor noastre, și există în dosarul studiat. Unul dintre aceste articole este însoțit de o scrisoare a autorului, din care reiese că îi fusese cerut special și direct de către prefectul poliției capitalei încă din decembrie 1911, când probabil că problema începuse să fie — în mod acut — la ordinea zilei. Interesul pe care îl prezenta această documentare din străinătate pentru autoritățile noastre este subliniat de faptul că în dosar nu apar numai articolele originale, în limba germană,

¹ Filiala arhivelor Statului, Municipiul București, Fond Prefectura Poliției Capitalei, dosar 9/1911, (Cine matografe).

ci se află și traducerea lor integrală în românește. Împrejurările ne dau astfel o perspectivă destul de completă asupra aspectului pe plan european al acestor preocupări, integrând pe cele autohtone într-un cadru mai larg².

Se mai găsesc de asemenea în dosar și o serie de informații și de materiale documentare (programe, afișe de mînă) asupra unor filme apărute pe ecranele noastre și incriminate ca deosebit de primejdioase. Probabil că informațiile respective au constituit temeiul unor interdicții de filme pe cale de ordonanță polițienească. După cum extrasele din presă alăturate lor reprezintă evident ecoul acestor măsuri luate de poliție, reflectă poziția presei noastre și iau temperatura opiniei publice din acel moment pe tema cinematografului ca factor de educație.

Un articol intitulat *Primejdia cinematografelor* debutează astfel: « O să ajungă o vreme — și nu-i mult pînă atunci — cînd fiecare casă din București își va avea cinematograful ei. Se ridică clădiri speciale, cu săli de spectacole anume construite pentru cinematograful ei. Concurența aceasta zdrobitoare face pe antreprenori să întrebuițeze toate mijloacele pentru a atrage publicul. Filmele cele mai nebunești, istoriile cele mai neverosimile și mai fantastice se desfășoară pe ecran, pentru a aduna cu mai multă ușurință gologanii publicului. Lucrul a ajuns un scandal public. Și am luat cunoștință cu multă plăcere că d. inspector al poliției, Paul Oprescu, a interzis cinematografului Volta-Bristol, cel mai deșănțat de altfel, reprezentarea unui film care constituie o adevărată școală a furtului și a crimei. Măsura poliției e bună și avem o singură dorință: controlul acesta să se facă cît mai des și cît mai sever . . . Cu sistemul de azi, cu răzbunări siciliene, cu furturi și crime, ca la Volta-Bristol, se corupe și se pervertește publicul, se seamănă idei și simțăminte urite în sufletul copiilor »³.

Un alt ziar, deși de o coloratură politică deosebită, găsește totuși accente asemănătoare, spunînd: « Primejdiile de incendiu pe care le include cinematograful nu sînt nimic pe lîngă cele pe care el le prezintă prea adesea pentru morala publicului . . . Cinematograful este principalul factor de depravare. Nimeni nu știe mai bine decît el să transforme niște criminali în eroi ». Și autorul, referindu-se la filmarea de către operatorii francezi de actualități a arestării și uciderii celebrului bandit Bonnot, ajunge la concluzia că « un control se impune . . . D. Mitilineu să persevereze pe drumul pe care a pornit »⁴.

Cîteva zile mai tîrziu, un ziar de la alt pol al geografiei politice — referindu-se la măsurile de control al filmelor luate în alte țări și la o statistică a procurorului general de la Viena — sublinia « proporția îngrijorătoare pe care a luat-o criminalitatea în rîndurile minorilor datorită înrîuririi nefaste a filmărilor cinematografice » și cerea, în concluzie, exercitarea pe viitor a unui control sever pentru filmele cinematografice înainte de reprezentarea lor »⁵.

Pe alocuri se mai aude și cîte un glas de altă părere, care tratează cu ironie măsurile luate de poliție în acest domeniu. Referindu-se la « interzicerea unui film de la Volta cu bandiții automobiliști », un articol cere prefectului să meargă mai departe în ideea sa și să suprima și de pe scene piese ca *Hamlet*, *Tosca* și altele, care cuprind omoruri și alte crime și care ar putea, ca și filmele, să determine pe spectatori, prin sugestie, să comită furturi, asasinate și adultere⁶.

Este probabil că acest material a stat și la baza măsurilor de ordin legislativ care au fost luate la noi în anii următori, căci în același dosar găsim și extrase din presă legate de proiectul de lege al lui Constantin Disescu privind înființarea unei comisii de cenzură a filmelor. Un articol de la sfîrșitul anului 1913 arată că în localul casei Pathé-Frères a avut

² Dintre lucrările acestui autor aflate în dosar vom cita: *Die Kinematographenzensur*, extras din *Annalen des Deutschen Reichs*, Heft 1, 2, 12, 1910; *Die Schädlichkeit von Schundfilmen für die Kindliche Psyche*, extras din *Aertzliche Sachverständigen-zeitung*, nr. 22, 1911; *Das schwedische Kinematographengesetz vom 22 Juni 1911*, extras din *Annalen des Deutschen Reichs*, nr. 7, 1912, etc.

³ *Primejdia cinematografelor*, în *Ordinea*, 19 aprilie 1912.

(nesemnat).

⁴ *L'Indépendance Roumaine*, 19 aprilie 1912 (articol de fond semnat Diogène).

⁵ *Cinematograful*. — Se impune un control sever al filmelor cinematografice, în *Viitorul*, 23 aprilie 1912 (semnat Al. Mavrodi).

⁶ *Impresii . . . Suprimați filmul și ați suprimat crima*, în *Acțiunea*, 19 aprilie 1912 (nesemnat).

loc recent o întrunire a reprezentărilor «fabricilor străine de filme» și a mai multor proprietari de localuri din București. «Toți au recunoscut că prin proiectul de lege care e vorba să fie depus pe biroul Camerei se aduce o mare lovitură comerțului de cinematograf... și au hotărât să lupte din răputeri pentru a dovedi cercurilor diriguitoare greșeala ce s-ar face dacă proiectul d-lui Disescu ar deveni lege»⁷.

Iată deci că dosarul cercetat ne evocă un tablou destul de fidel și de cuprinzător al felului cum cercurile oficiale și presa vremii recepționează dezvoltarea fenomenului cinematografic în anii de la începutul decadei a doua.

Dar, aplicînd rezoluția prefectorală pe care am citat-o, ni se oferă aici și o imagine exactă a proporțiilor dezvoltării sălilor specializate în anii dintre 1909 și 1912. La cererea prefectului, toate inspectoratele de poliție înaintează date privind sălile de cinematograf din cuprinsul lor, totalizate și în diverse tablouri (din păcate nedatate). Aceste referințe cuprind multe elemente contradictorii, nivelul informațiilor de care s-au servit autorii lor fiind tot atît de relativ ca și propriul lor nivel de cultură, transparent atît în ortografia, cît și în caligrafia textelor respective. Nici măcar adresele nu sînt lipsite de contradicții în localizare și numerotare. Am încercat totuși o sistematizare a acestor informații, spre a putea da mai jos tabloul complet al cinematografelelor permanente ce existau în perioada 1912-1913. Trebuie să subliniem că un asemenea tablou n-ar fi putut fi realizat numai pe baza datelor bibliografice, fiindcă în acea epocă prea puține dintre sălile de cinema își făceau publicitate în presă. De aceea informațiile obținute pe cale arhivistă sînt în acest domeniu deosebit de prețioase.

| | | | |
|----------------------|-------------------------------------|-------------------|---|
| 1. Apollo | Str. Doamnei 4 | 24. Luceafărul | Cal. Moșilor 316 |
| 2. Basarab | Șos. Basarab 59 | 25. Lux | Str. Doamnei 5 |
| 3. Blériot | Str. Sărindar 14 | 26. Marconi | Cal. Griviței 137 |
| 4. Bottez | Cal. Victoriei 17 (Hôtel de France) | 27. Minerva | Bul. Academiei 3 — cu 2 săli (parter, etaj) |
| 5. Boulevard-Eforie | Bul. Elisabeta 5 | 28. Model | Str. Popa Tatu 110 |
| 6. Carmen-Sylva | Cal. Rahovei 156 (157?) | 29. Ovidiu | Str. Doamnei 8 |
| 7. Castelul cu Flori | Str. Șelari 4 | 30. Pake | Bul. Pake 53 |
| 8. Central | Cal. Victoriei | 31. Palace | Bul. Elisabeta 16 |
| 9. Clasic | Bul. Elisabeta 14 | 32. Paradis | Cal. Văcărești 75 |
| 10. Clasic-Moșilor | Cal. Moșilor 283 | 33. Paris | Cal. Văcărești 39 (57?) |
| 11. Cometa | Str. Sabinelor 18 (colț cu Uranus) | 34. Rahova | Cal. Rahovei 101 |
| 12. Cuza-Vodă | Cal. Dudești 60 | 35. Regal | Piața Palatului |
| 13. Elita | Pasajul Român 23 | 36. Rex | Cal. Victoriei 124 |
| 14. Excelsior | Piața Teatrului | 37. Salata | Cal. Griviței 175 (179?) |
| 15. Franklin | Cal. Griviței 94 | 38. Splendid | Cal. Victoriei 75 |
| 16. Fulger | Cal. Dudești 37 | 39. Terra | Str. Doamnei 11 |
| 17. Gioconda | Șos. Mihai Bravu 1 | 40. Triumf | Cal. Văcărești 30 |
| 18. Gloria | Cal. Văcărești 58 (64?) | 41. Venus | Str. Doamnei 10 |
| 19. High-Life | Cal. Dudești 57 | 42. Victoria | Cal. Victoriei 43 |
| 20. Ideal | Cal. Dudești 85 | 43. Volta | Str. Doamnei 7 |
| 21. Ilusion | Cal. Dudești 27 | 44. Volta-Bristol | Bul. Academiei 6 (sub Hotel Bristol) |
| 22. Jupiter | Cal. Moșilor 324 (326?) | 45. Volta-Buzești | Str. Buzești 9 (11?) |
| 23. Locomotiva | Cal. Griviței 213 | 46. Zaharia | Str. Lipscani 37 — cu 2 săli (parter, etaj) |

Pe lîngă aceste săli, mai apar în rapoarte și trei «grădini», funcționînd ca cinematografe numai vara: «Princiar» din Bul. Elisabeta 48, «Tomescu» din Cal. Dudești 54 și «Traian» pe strada cu același nume. Cîteva săli, menționate în notele din dosar, au o existență mai îndoielnică ori au dispărut repede. Astfel este Cinematograful «Amzei» din strada Primăverii 14 (actuala Mendeleev) sau Cinematograful «Comercial» din Cal. Văcărești 24 (care s-ar putea, cu o eroare de numerotare, să fie doar o modificare în timp a numelui Cinematografului «Triumf», situat în Cal. Văcărești 30). De asemenea, Cinema-

⁷ Dimineața, 5 decembrie 1913.

tograful « Clasic-Moșilor » din Cal. Văcărești 283 trebuie să fie identic cu Cinematograful « Aurora », pe care o notă informativă îl localizează în Cal. Moșilor 284, fiind și aici vorba de o modificare a titulaturii, — la o schimbare de antreprenor, — concomitentă cu o eroare de numerotare, iar cinematograful intitulat « Napoleon », care apare pe o asemenea notă ca existînd în Cal. Griviței 213, nu poate fi decît denumirea schimbată a Cinematografului « Locomotiva », de mai multe ori identificat la această adresă.

Vom mai sublinia existența unor săli cu funcționare intermitentă, cum este Circul Sidoli din str. Poliției (unde se dădeau spectacole de cinema ocazional), sala Carol Oppler din str. Izvor 98; care servea rînd pe rînd pentru nunți, banchete sau cinematograf, — sala din localul ziarului « L'Indépendance Roumaine » din Cal. Victoriei 35, unde continua să funcționeze intermitent un cinematograf (denumit în 1912 « Kinemacolor »), sala Solacolu din localul berăriei din bariera Moșilor sau o sală G.I. Muscalu din Șos. Colentina 15, unde funcționa cinematograf numai duminica și sărbătorile.

Ținînd seama de toate aceste variante, vedem totuși că numărul cinematografelor din București, în această epocă, este foarte apropiat de cel care circula în comentariile din presă, unde se menționau totdeauna peste 30 de cinematografe și se dădea uneori cifra de 50. Lucrul subliniază în mod elocvent eflorescența de săli din această epocă.

Datele de înființare ale primelor săli speciale de cinema din București constituie încă o problemă în cercetare. Pe lîngă referințele ce se găsesc în presă și confruntate cu ele, sînt deosebit de prețioase și cîteva date arhivistice. Din rapoartele inspectoratelor de poliție reiese că cea mai veche autorizație de funcționare era cea a cinematografului « Apollo » din Str. Doamnei 4, datînd de la 5 ianuarie 1909. Cinematograful Volta din Str. Doamnei 7 funcționa de la 1 mai 1909, iar cinematograful Bottez, instalat la cafeneaua « Hôtel de France », fusese înființat ceva mai tîrziu, la 5 septembrie 1909. Știm că și cinematograful « Blériot » a început să funcționeze tot în acest an, dar tabelul în cauză nu menționează data înființării sale. Cinematograful « Venus » este indicat în raportul unui inspectorat ca fiind înființat la 13 noiembrie 1910, ceea ce nu pare să concorde cu datele din presă. E posibil deci ca anumite indicații în acest sens să necesite verificări și confruntări cu datele care marchează, în presă, începutul activității lor efective ⁸.

Repartizarea cinematografelor cuprinse în acest tablou ni se pare semnificativă, fiindcă de la început sălile apar în special în anumite zone și pe anumite artere, cu mai mare afuență, deci « cu vad ». În afara cinematografelor de la « centru », — aglomerate în perimetrul dintre Cal. Victoriei, Bul. Elisabeta, Str. Academiei, Str. Doamnei și Str. Lipscani, existau cîteva nuclee periferice specifice: pe Cal. Griviței, Cal. Moșilor și Cal. Dudești și Văcărești. În rest, mai nimic.

Dosarele primăriei din anii de la începutul decadei a doua ne mai furnizează și cîteva date interesante pentru un alt aspect al dezvoltării fenomenului cinematografic din București, cel al producției de filme. Astfel, găsim o cerere a casei « România-Film », care se subintitulează « Prima fabrică de filme cinematografice fondată în România ». Proprietarul acestei case, Const. T. Theodorescu, semnează personal, pe o hîrtie cu o frumoasă emblemă a firmei sale, rugămîntea de a obține sala Ateneului Român spre a prezenta acolo filmul *Manevrele din 1911*, realizat de el, ca « fabricant de filme cinematografice ». Apostila pusă pe această cerere este amuzantă: « Se va prezenta un program al reprezentațiunii și o atestare a Ministerului de Război cu privire la partea instructivă a expunerii acestor filmuri ». În subtextul ei se simte toată aprehensiunea forurilor oficiale față de prezența cinematografului în sala Ateneului Român ⁹.

Găsim de asemenea cîteva cereri de autorizație pentru filmare, printre care una a lui Leon Popescu din 3 ianuarie 1914, solicitînd autorizarea de a filma la 6 ianuarie serbarea Bobotezei, cu mențiunea: « operatorul meu va ocupa loc pe taluzul Dîmboviței, pentru a nu incomoda circulația », și o alta tot a lui Leon Popescu din 28 aprilie al aceluiași an, pentru

⁸ Pentru toate datele de mai sus: Fond Prefectura Poliției Capitalei dos. 9/1911.

⁹ Fond Ateneul Român, dos. 4/1912, fila 82.

« a cinematografia parada ce se va face la 10 mai ». Pentru aceeași paradă solicită autorizație și societatea « Filmul Național Român »¹⁰, care declară că va filma cu mai mulți operatori, în două locuri.

Cererea acestei firme este întovărășită de o frumoasă tipăritură, un carton utilizat, probabil, pentru corespondență și reclame, — care poartă următorul text: « Filmul național Român. — Fabrică română pentru producțiune de filme cinematografice. — Vederi după natură — Vederi industriale. — Actualități. — Toate lucrările cinematografice se execută după comandă. — Secțiune specială pentru fabricarea titlurilor în toate limbile și în timpul cel mai scurt ». Întreprinderea avea sediul în strada Carol 14, iar cartonul

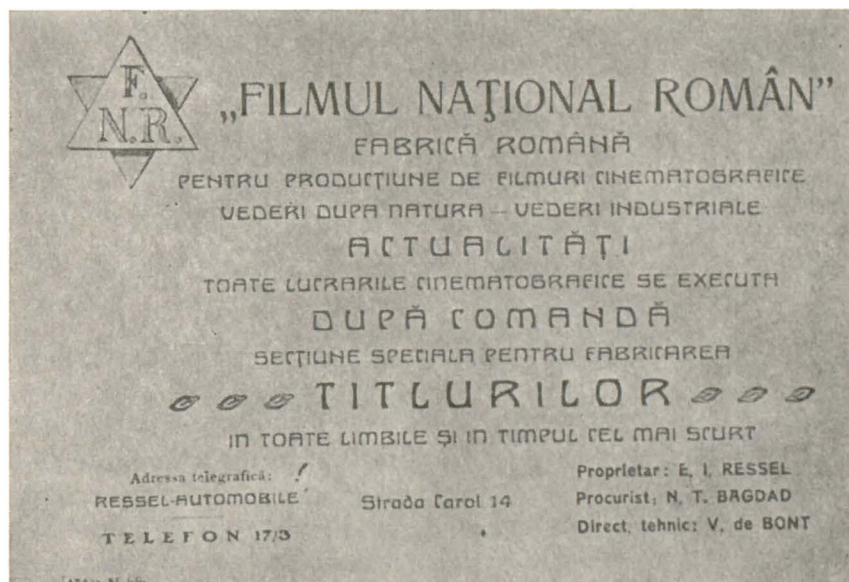


Fig. 1 — Publicație de prezentare a unei întreprinderi bucureștene de producție cinematografică (1944).

purta mențiunea: « Proprietar E. J. Ressel; procurist N. T. Bagdad; director tehnic V. de Bont ».¹¹

Documentul face necesară o rectificare în ortografierea numelui acestui operator străin, care în perioada dinaintea primului război mondial a lucrat în București numeroase actualități. Numele său este citat, în datele de presă și memorialistice, sub forme diverse: de Bon, Debonne, de Bont. În filmografia *Producția de filme din România*, autorii au optat pentru formula *de Bon*, care figurează în actele dintr-un dosar al Tribunalului Ilfov și ca atare, presupunea o verificare mai la sursă și mai riguroasă decât cea din articolele de presă. Iată însă că ne apare acum o altă ortografie, cuprinsă într-o tipăritură a firmei ce-l întrebuița și care, desigur, a fost făcută chiar sub controlul său. Ea prezintă deci cele mai mari garanții de autenticitate și de aceea socotim că ortografierea numelui acestui operator va trebui rectificată și în filmografia respectivă.

Tot în domeniul filmărilor mai găsim o petiție din 1916 a firmei « Film Leon M. Popescu », care solicită autorizația de a cinematografia serbarea Bobotezei. De astă dată, cererea este semnată de G. Ionescu, confirmând astfel preluarea de către acesta, la acea epocă, a conducerii întregii activități a firmei lui Leon Popescu.¹²

Cele câteva date arhivistice redată aici credem că vin să completeze unele aspecte ale evoluției fenomenului cinematografic din București într-un moment de mare interes și ele trebuie să ne îndemne la continuarea acestor cercetări și în privința altor perioade.

¹⁰ Ambele în dosar 9/1911, Fond Prefectura Poliției Capitalei.

¹¹ Pe acest carton sînt scrise de mină numele operatorilor care vor lucra la cele două locuri de filmare. La unul dintre ele lucra chiar E. Ressel, proprietarul firmei — care

deci utiliza și el aparatul ca operator —, la celălalt V. de Bont, avînd ca asistent pe N. Barbelian, care deci lucra în această epocă în București, pentru firma respectivă.

¹² Dosar 67/1916, Fond Prefectura Poliției Capitalei.

ȘTEFAN CIOBOTĂRAȘU. MARGINALII LA FILMOGRAFIA UNUI ACTOR CONTEMPORAN

OLTEEA VASILESCU

Istoria încă nescrisă a cinematografului românesc din deceniile 6 și 7 prezintă o serie de particularități, ce vor putea fi cu atât mai judicios detectate cu cât perspectiva temporală va deveni mai amplă. Pe deasupra oricăror nuanțări, diversificări ori clasificări posibile, dar deocamdată premature, pe deasupra oricăror judecăți privitoare la valoarea intrinsecă a producțiilor, o primă observație își confirmă de pe acum valabilitatea. Anume aceea că într-o epocă de nouă și prelungită tinerețe a filmului din țara noastră s-au afirmat indiscutabil câțiva cineaști deosebit de talentați și de stăpîni pe meserie (anumite compartimente ale sintezei filmice, ca, de pildă, interpretarea, imaginea, coloana sonoră fiind sensibil mai bine reprezentate în raport cu altele). Pentru majoritatea acestora, etapa abia încheiată a constituit doar o urmare firească a unei activități cinematografice începute anterior, sau, din contra, un început foarte promițător cu o vizibilă continuitate prezentă și viitoare. Pentru două dintre cele mai remarcabile personalități ale filmului național dintotdeauna — regizorul Victor Iliu și actorul Ștefan Ciobotărașu —, precedentele decade au însemnat însă totul, un ciclu finit, ale cărui puncte extreme se circumscriu perfect în limitele fixate.

Descoperit de arta a 7-a tîrziu, la deplina maturitate, Ștefan Ciobotărașu « a recuperat » rapid, acumulînd în ultimii săi 17 ani de viață și de activitate artistică un număr record de apariții cinematografice. Tocmai această neobișnuită amplitudine filmografică¹ a generat rîndurile de față, sumare considerații mai puțin asupra nivelului de standard european al actorului — ceea ce reprezintă un adevăr indubitabil —, ci mai mult asupra naturii multiplelor sale solicitări pentru ecran și asupra conținutului partiturilor ce i-au fost oferite.

Interpret de tip bergmanian, posesor al unei tehnici desăvîrșite însușite în teatru, Ciobotărașu controlează riguros fiecare gest, fiecare nuanță mimică, fiecare cuvînt însoțitor, drămuind accentele cu ajutorul unui nelipsit « comutator așezat în două poziții diferite »².

¹ Ștefan Ciobotărașu a jucat între anii 1954 și 1970 în următoarele 32 de filme, care reprezintă mai bine de un sfert din suma totală a lung metrajelor realizate în respectivul interval de studiourile de la Buftea: 1954, *Desfășurarea* (regia Paul Călinescu); 1956, *Ripa dracului* (regia Jean Mihail); 1957, *O mică întâmplare* (regia Gheorghe Turcu), *Pasărea furtunii* (regia Dinu Negreanu), *Erupția* (regia Liviu Ciulei); 1959, *Telegrame* (regia Gh. Naghi și Aurel Miheles), *Avalanșa* (regia Gh. Turcu), *Valurile Dunării* (regia L. Ciulei), *Furtuna* (regia Andrei Blaier și Sinișa Ivetici); 1960, *Setea* (regia Mircea Drăgan), *Portretul unui necunoscut* (regia Gh. Turcu), *Mîndrie*; 1961, *Porto Franco* (regia P. Călinescu), *Omul de lîngă tine* (regia Horia Popescu), *Celebrul 702* (regia Mihai Iacob); 1962, *Cerul n-are gratii* (regia Francisc Mun-

teanu), *Lupeni 29* (regia M. Drăgan), *A fost prietenul meu* (regia A. Blaier); 1963, *Străduinul* (regia M. Iacob), *La vîrsta dragostei* (regia Fr. Munteanu), *Neamul Șoimăreștilor* (regia M. Drăgan); 1964, *Pădurea spinzuraților* (regia L. Ciulei), *Merii sălbatici* (regia Alecu Croitoru); 1965, *Amintiri din copilărie* (regia Elisabeta Bostan); 1966, *Golgota* (regia M. Drăgan), *Diminețile unui băiat cuminte* (regia A. Blaier); 1967, *Cerul începe la etajul III* (regia Fr. Munteanu), *Subteranul* (regia Virgil Calotescu); 1968, *Columna* (regia M. Drăgan), *Apoi s-a născut legenda* (regia A. Blaier); 1969, *Războiul domnițelor* (regia V. Calotescu); 1970, *Așteptarea* (regia Șerban Creangă).

² Celebrul regizor suedez de teatru și film a susținut și argumentat în repetate rînduri existența unei perfecte simi-

Spectatorii care-l admirau pe scenă regăseau pe ecran același Actor cu știința lui de a valorifica replicile, cu intuiția precisă a momentului care trebuie reliefat, cu priceperea de a da expresie și a colora orice mișcare; glasul său cu tonuri când catifelate și molcome, când puternic timbrate, însă mereu modulată de acele inflexiuni moldovenești ce conțin parcă întreaga sfătoșenie a eroilor sadovenieni făcea la rîndu-i dovada peremptorie a unei plastici vocale superioare, remarcată în majoritatea peliculelor în care a apărut.

Dar mai presus de datele unui desăvîrșit profesionalism, atribut al tuturor marilor slujitori al Thaliei, stilul atît de personal al lui Ciobotărașu s-a impus și datorită unui farmec aparte, emanat de întreaga-i făptură, de căldura și blîndețea profund omenească a privirilor, de subtilul său simț al umorului, de robustețea și vitalitatea autentică a trăirilor; de aceea personajele de film întruchipate de el rezistă adeseori nu atît prin ceea ce spun, ci prin felul în care apar.

★

Forța și duioșia, însușirile cardinale ale originalei sale capacități creatoare, sînt amalgamate în doze rafinate și într-un registru extrem de întins. Fin observator al umanității proprii și a altora, temperament liric³ prin excelență, Ștefan Ciobotărașu a aflat în încărcătura psihologică a cîtorva dintre eroii săi cinematografici îndrăgiți (Varga din *Lupeni* 29, Octavian Sabin din *Străinul* sau Petre din *Pădurea spînzuraților*), acel « elan poetic »⁴ după care jînduia. « Mie îmi plac oamenii care au conflicte personale, care suferă, chiar greșesc, dar evoluează pentru că realitatea vieții noastre îi trage înainte »⁵, obișnuia să afirme. Octavian Sabin constituie tocmai un astfel de om care « suferă, greșește, dar evoluează ». Parcă nicicînd nu a demonstrat el mai convingător ca în *Străinul* că tehnica actorului de film constă în primul rînd în mimică, considerată ca expresia stărilor de spirit și a sentimentelor. Chipul lui, ochii, cutele obrazului reflectă elocvent frămîntările sufletești ale unui ins care e, succesiv ori simultan, iubitor, mîndru, fericit, orgolios, nedumerit, curajos din frică, micalit, tandru și, în fine, înțelegător și înțelept. Cînd, abia reținîndu-și lacrimile, îi anunță fiului său Andrei că « Mama s-a mutat de la noi », Ciobotărașu joacă « o mare scenă », unde se dovedește o dată în plus un interpret de tip bergmanian, un excelent actor de teatru dotat cu un infailibil instinct cinematografic, un actor care apreciază milimetric ponderea atitudinilor fără să cadă niciodată în melodramă și manierism, ci, din contra, se menține precis în coordonatele stilistice ale unui viguros realism.

Dacă acest rol, precum și cel din *Pădurea spînzuraților* îi solicitau în mod deosebit resursele de duioșie și pe alocuri chiar de gingășie, căroră — dacă am utiliza terminologia muzicală — le-am afla corespondent în tonalitățile minore, Varga din *Lupeni* 29 este compus categoric în major, alcătuiindu-se parcă dintr-o cascadă de acorduri grave și solemne. « Eroul comunist are ecouri foarte vechi în viața țării și a mea personală »⁶, scria la a 45-a aniversare a P.C.R. cel care, în urmă cu aproape două decenii, nu șovăise să-și dovedească nemulțumirea folosind armele poetului: « Sub lumina ca o veghe/ Țara s-a culcat pe zeghe/. Peste anii ei cei mulți/ Ca o turmă fără număr/ Au trecut români desculți/ Robi cu soarele

litudini a modalităților de expresie utilizate de actori în cele două arte înrudite: « ...Nu există nici o deosebire între un bun actor de film și unul de teatru... Privirea actorului, atitudinea sa, mimica, glasul, felul de a merge și de a sta sînt întotdeauna aceleași. Numai că într-un caz accentuarea acestor mijloace este diminuată, iar în celălalt mărită... Acest lucru apare evident cînd se lucrează zilnic cu actori care joacă seara în teatru, iar dimineața în studioul cinematografic. De fiecare dată trebuie răscuit acel comutator. Dar în tot acest răstimp lucrăm cu același actor, avem de-a face cu același curent. Numai că el poate curge în două direcții diferite spre interior și spre exterior » (a se vedea interviul acordat de Ingmar Bergman revistei suedeze *Chaplin* și reprodus în *Caiet de documentare cinematografică*, nr. 8/1964, p. 50).

³ Ștefan Ciobotărașu debutează în nr. 23 din 1 decembrie 1936 al *Însemnărilor teșene* cu poeziile *Dor* și *Basm*: « Umbra mea pe unde treci / Singură cu Luna / Zice plopul cînt de veci / Basm de totdeauna ». Începînd din 1937 și pînă în 1940, anul dispariției revistei, activitatea sa poetică

va deveni tot mai susținută și mai diversificată. Va aborda cu aceeași ușurință și sensibilitate poemul ca și sonetul, elegia ca și balada — a se vedea mai jos titlurile versurilor publicate —, înscriindu-și numele printre cel al colaboratorilor permanenți ai acestei publicații culturale fondată de Sadoveanu și Topirceanu. (1937, *Toamna*: « Toamnă grea de peste veacul veacului / Moartea și-a bătut în mine cuiele / Svirle de pe suflet haina dracului / Gindurile la vîrteac suie-le », *Vecie*, *Țară moldavă*, *Preludiu*; 1938, *Dimineață de iunie*, *Poem pentru noaptea asta*, *Parabolă*, *Romanța unui loc uitat*, *Însetare*, *Lacul*; 1939, *Muzele*, *Întuneric*, *Vis*, *Iarnă*, *Plopii*: « Trei plopi se întîlniră pe-o alee / În marea așfințitului cetate. / Pe frunzi lumini de roze-ntirziate / Li se jucau cu degete de zee », *Umbra mea*; 1940, *Liniște*, *Livada*, *Întoarcere*, *Urit*).

⁴ Ștefan Ciobotărașu, răspuns la ancheta intitulată *Este publicul suveran?*, în *Cinema*, nr. 6, iunie 1968, p. 12.

⁵ Ștefan Ciobotărașu, *Eroul de lîngă noi*, în *Cinema*, nr. 4, aprilie 1966, p. 2.

⁶ *Ibidem*.

pe umăr »⁷. Varga e în același timp o chin-tesență și o apoteoză. Imaginea eroului, în alcătuirea căreia prim-planurile au un rol precumpănitor, dobândește în episodul final valori de simbol, simbol al încrederii în victoria proletariatului condus de partid. Neclintit ca o stîncă, sobru și hotărît Varga-Ciobotărașu pășește monumental pe șoseaua goală. Impresionați, rudele și tovarășii celor căzuți, întreg orașul îl va urma pe Omul în a cărui forță morală cred și de a cărui viziune politică sînt convinși mai mult decît oricînd.

★

Meritul realizatorilor rămîne acela de a fi sesizat (chiar dacă nu excesiv de prompt) însușirile de fotogenie și inteligență cinematografică ale actorului și de a-l fi distribuit în consecință ca pe nimeni altul. Ritmul alert al turnărilor atinge în cazul lui Ciobotărașu o medie anuală de aproape două filme, care, apreciată comparativ și în contextul producției naționale a anilor '50 și '60, reprezintă într-adevăr foarte mult. Se poate observa, în filmografia actorului, existența unui raport fix de 1/2 — unde numărătorul e dat de numărul regizorilor sau cuplurilor regizorale (16), iar numitorul de cel al totalului filmelor sale (32) —, raport datorat în principal constanței neobișnuite a « reluărilor » anumitor realizatori (Mircea Drăgan de 5 ori, Liviu Ciulei, Andrei Blaier, Francisc Munteanu și Gheorghe Turcu de cîte 3 ori, iar Paul Călinescu, Mihai Iacob și Virgil Calotescu de cîte 2 ori).

O analiză succintă a facturii rolurilor interpretate de Ciobotărașu conduce însă la concluzia că nu toate aceste frecvente utilizări au însemnat totodată și încercări de a-l scoate dintr-un prototip pe care practica i-l atribuise. Astfel, după ce a convins fără rezerve la debut prin dezinvoltura și falsa candoare cu care l-a investit pe intrigantul președinte Prunoiu din *Desfășurarea*, în următoarele apariții, respectiv Manolache (*Rîpa dracului*), Rotaru (*O mică întâmplare*), Iordache (*Pasărea furtunii*), va fi solicitat să redea exclusiv variațiuni pe tema inițială a personajului negativ de obîrșie rurală ostil noilor rînduieli. Obligat de monotonia partiturilor să se concentreze asupra aspectelor și modalităților de interpretare ale unui singur temperament, Ciobotărașu s-a obligat implicit la o mai subtilă și rafinată multiplicitate, la o adevărată « varietate în unitate », în măsură de a-l feri de « standardizări » și « anchilozări »⁸.

Rezultatul pozitiv al acestui exercițiu s-a făcut cu precădere simțit în lunga serie a autodefinitelor « pretexte pentru a da din nou lucruri fruste »⁹, unde încearcă, și de cele mai multe ori reușește, să depășească condiția precară a schemelor dramaturgice propuse. Numai comoditatea, obișnuința și lipsa de curaj artistic a regizorilor (dublate de siguranța că interpretul va putea « salva » orice, va izbuti să provoace grație sensibilității sale ardente izbucnirea vieții chiar și dintr-un crîmpei de psihologie) explică, de pildă, de ce unanim apreciatului actor poet filmul nu i-a oferit niciodată un rol de intelectual. «...Nu comit o excentricitate dacă spun că aș dori să joc un chirurg...un medic...un om de

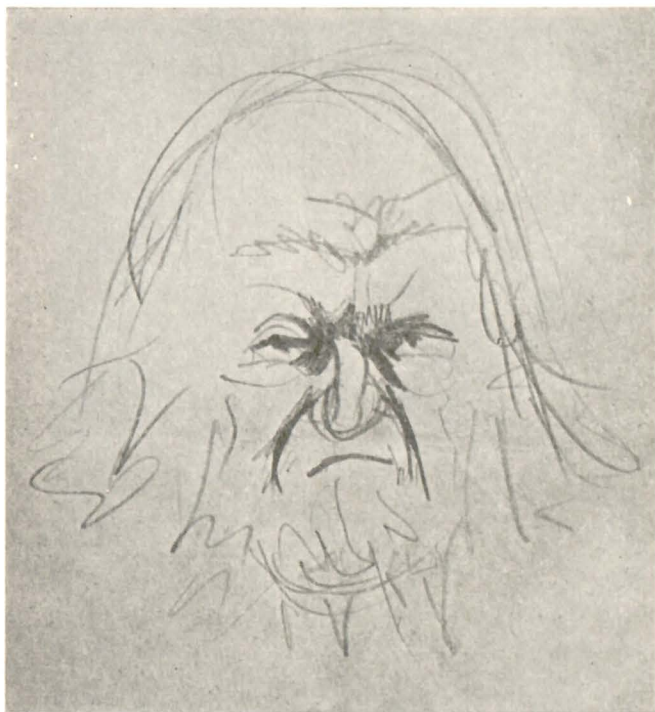


Fig. 1. — Ștefan Ciobotărașu, Autoportret realizat în timpul turnării filmului *Războiul domnițelor*.

⁷ Ștefan Ciobotărașu, *Țară moldavă*, în *Însemnări ieșene*, nr. 17—18, 15 septembrie 1937.

⁸ Ștefan Ciobotărașu, răspuns la o anchetă publicată în

Cinema, nr. 3, martie 1965, p. 26.

⁹ Ștefan Ciobotărașu, art. cit., în *Cinema*, nr. 4, aprilie 1966.

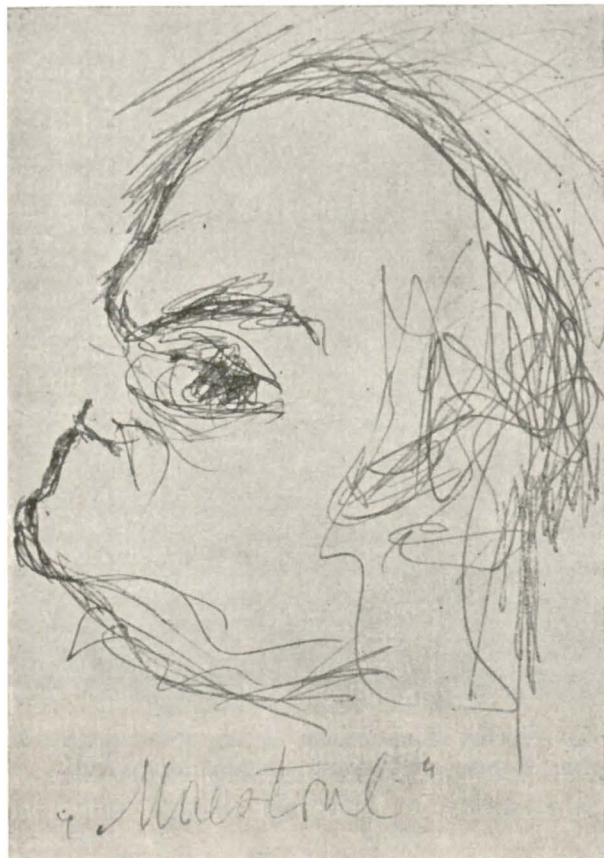


Fig. 2. — Ștefan Ciobotărașu, Autoportret realizat în timpul turnării filmului *Așteptarea*.

știință»¹⁰, declara parcă cu timiditate Ciobotărașu, încă din 1965. A fost chemat în continuare pe platouri, dar un atare personaj, spre care simțea o vădită afinitate, va rămâne pentru totdeauna o absență desăvârșită a galeriei sale de portrete cinematografice.

La întrebarea: *cît a filmat* unul dintre cei mai mari actori români contemporani, răspunsul satisface de astă dată orice exigențe. Filmul autohton a avut nevoie de talentul actorului de care s-a servit masiv. Dar la o a doua întrebare, derivată direct din prima și cu mult mai acută, anume: *ce a filmat* foarte folositul interpret, sau, mai precis, *cum a fost el servit de film*, oare ce fel de răspuns se poate obține? Prezența artistului în anumite « momente » deosebite pentru linia evolutivă a cinematografului românesc contemporan, ca, de exemplu, *Desfășurarea*, *Erupția*, *Valurile Dunării*, *Setea*, *Lupeni 29*, *Pădurea spînzuraților*, *Diminețile unui băiat cuminte*, nu modifică prea mult aspectul general al problemei (care depășește oricum sfera unui caz special); pe de o parte, nici chiar în aceste filme Ștefan Ciobotărașu nu a avut decît arareori prilejul de a da măsura completă, iar pe de altă parte, rămîn definitiv înscrise în filmografia sa celelalte pelicule, majoritare, unele din ele situate din punct de vedere calitativ exact

la polul opus al citatelor puncte ascendente.

Soarta a vrut ca *Așteptarea*, primul film gîndit anume pentru el, primul film din istoria cinematografului românesc conceput anume pentru un actor cineast, să nu devină și primul dintr-o posibilă suită de asemenea opere. Precum în teatrul pirandellian, relațiile artă-viață s-au răsturnat, s-au contopit și redimensionat, tragicul izbucnind nu din transpunerea în imagini a unui text dramatic, nu la capătul unei « nunți de argint » al cărei sărbătorit urma să se retragă și să « moară puțin », ci cu totul altundeva. « Muncitorul pensionar C.F.R. Ștefan Bucur » s-a chemat cel de pe urmă personaj al lui Ciobotărașu, în care maestrul a picurat cîte puțin din trăsăturile unor întruchipări mai vechi sau mai noi ale unor ființe din aceeași familie spirituală ca Moș Dobre din *Erupția*, Meșterul Bălan din *La vîrsta dragostei*, Balaurul din *A fost prietenul meu* sau, mai ales, Bătrînul Cioba din *Diminețile unui băiat cuminte*. Adîncind, grație texturii narrative mai ample, viziunea asupra unui tip uman cunoscut, fără a descoperi însă nici acum mult așteptatul « scenariu revelator »¹¹, marele actor s-a adîncit pe sine într-un mod uimitor. Ai impresia, urmărind unele din secvențele *Așteptării*, că există în subtextul lungilor și nespuse de tristelor priviri ale celui ce nu-și poate găsi o nouă rațiune de a fi, un suspense psihologic, o neliniște interioară, care depășește cadrul rolului, pînă la a deveni a interpretului însuși, — pe alocuri, o percepție vizuală concentrată înregistrînd chiar atingeri, întrepătrunderi fugitive între artistic și documentar (ultimul, acceptat în sens de radiografie a unor stări vii, a unor sentimente reale). Opusul final al lui Ștefan Ciobotărașu îndeamnă deci nu la nostalgii și regrete postume, ci la o operație de temeinică și necesară evaluare a întregii sale contribuții cinematografice, la fixarea definitivă a locului de cînte pe care istoria artei a 7-a din țara noastră va trebui să i-l acorde.

¹⁰ Ștefan Ciobotărașu, în *Cinema*, nr. 3, martie 1965.

¹¹ Ștefan Ciobotărașu, *art. cit.*, în *Cinema*, nr. 4, aprilie 1966.

AL DOILEA TURNEU AL LUI MIHAIL PASCALY ÎN TRANSILVANIA 1871* — PRESA GERMANĂ DESPRE REPREZENTAȚIILE DIN SIBIU ȘI ALBA-JULIA

Succesele răsunătoare reputate de Pascaly pretutindeni pe unde a trecut în Transilvania cu excelența sa trupă în primul turneu din anul 1868 l-au încurajat să revină pe aceste plaiuri, cum de altminteri și promisese în unele orașe¹, după potolirea avalanșelor de aplauze. Din revista *Familia*² aflăm că Pascaly intenționa să revină în Transilvania chiar în anul următor, în 1869, așa cum și dorea publicul românesc, mai ales cel sibian³, entuziasmat puternic de arta scenică a marelui tragedian. Revenirea trupei mai fusese urgentată și de călduroasa invitație ce i-o făcuse lui Pascaly Comitetul din Șomcuta Mare⁴, ca să dea aici câteva reprezentații în zilele de 10 și 11 august 1869, cu prilejul adunării generale a Asociațiunii transilvane pentru literatura română și cultura poporului român — *Astra* de mai târziu. Dar împrejurări nefavorabile și, poate, lipsa de fonduri bănești l-au împiedicat să-și realizeze proiectul în anul 1869. Abia în primăvara anului 1871 Pascaly poate reveni în Transilvania, ca să aducă noi bucurii vechilor prieteni și să entuziasmeze pe cei din orașele necercetate în vara anului 1868.

Pentru realizarea acestui turneu, Pascaly a solicitat și a primit întreg sprijinul posibil din partea lui George Barițiu, Iosif Vulcan și Mircea B. Stănescu, fruntași ai intelectualității transilvănene⁵.

În prealabil, Pascaly avusese grijă ca, prin scrisori separate — care s-au bucurat de o largă publicitate în presa românească —, să comunice « programul » noii sale « excursiuni artistice »⁶. Din acesta reiese că Pascaly dorea să dea cîte șase reprezentații, plus cîte una suspendată (aceasta din urmă în beneficiul teatrului de peste munți), în următoarele orașe: Brașov, Sibiu, Blaj, Cluj, Năsăud, Oradea, Arad, Lugoj, Timișoara, Pesta și « în oricare alt oraș îmi va face onoarea să mă cheme... »⁷. Pentru atingerea acestui scop cerea să se constituie în orașele numite cîte un comitet de primire, cu sarcina de a obține sala de spectacole și abonamente « tari », adică consistente din punct de vedere financiar. Iar ca să-și poată duce cît mai bine la îndeplinire acea « misiune atît de grea pe cît... de frumoasă și națională », în termeni patetici solicita publicului românesc transilvănean un larg sprijin moral și material.

În privința repertoriului, ținînd probabil seama de criticile ce i s-au adus după primul turneu, Pascaly anunța că acesta va fi compus din « piese naționale istorice, piese naționale de caracter și moravuri și două piese traducțiuni de capodopere ale artei și literaturii europene »⁸. « Programul » lansat de Pascaly n-a putut fi însă realizat integral nici în privința numărului de spectacole și nici

* Comunicare prezentată la 29 iunie 1970, în cadrul Sectorului de istoria artei din Institutul de istorie al Academiei de Științe Sociale și Politice — Filiala Cluj.

¹ A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 43 din 5/17 iunie 1868 (pentru Brașov) și *Albina*, nr. 91 din 1/13 septembrie 1868, p. II (pentru Oravița).

² A se vedea *Familia*, nr. 24 din 15/27 iunie, p. 285, și nr. 25 din 22 iunie/4 iulie 1869, p. 298.

³ A se vedea *Telegraful român*, nr. 49 din 20 iunie/2 iulie 1868.

⁴ A se vedea *Familia*, nr. 23 din 8/20 iunie 1869, p. 275.

⁵ Letiția Gitză, *Mihail Pascaly*, București, 1959, p. 75

și 76, nota 1; Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. II, București, 1966, p. 553.

⁶ A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 37 din 12/24 mai 1871, p. II; *Familia*, nr. 18 din 2/14 mai 1871, p. 213—214; *Federațiunea*, nr. 54 (522) din 16/28 mai 1871, p. 215, și nr. 56 (524) din 23 mai/4 iunie 1871. Scrisoarea lui Pascaly din aceste periodice a fost reprodusă în extenso de revista *Darul vremii*, nr. 4—5, 1930, p. 118—120, și incomplet la Ștefan Mărcuș, *Thalia română*, Timișoara, 1945, p. 174—175.

⁷ A se vedea trimiterea 6.

⁸ A se vedea trimiterea 6.

în alte privințe (repertoriul dat, itinerarul urmat și angajamentul luat de a da peste tot câte un spectacol în folosul teatrului românesc din Transilvania).

Turneul al doilea — și ultimul⁹ — în Transilvania a fost întreprins de Pascaly între 25 mai și 25 august 1871¹⁰, deci într-un interval de timp mai scurt decât cel din 1868. Datorită spectacolelor reușite, care au fost peste tot bine primite de către publicul transilvănean, se poate afirma că și acest turneu a fost încununat de succese remarcabile. Acestea au fost consemnate atât de periodicele românești¹¹, cât și de acelea ale celorlalte naționalități conlocuitoare, îndeosebi de cele germane. Mai mult chiar, actorii au lăsat în sufletele spectatorilor frumoase amintiri, din care unele au fost așternute mai târziu în slove pline de nostalgie¹².

Cu toate aceste constatări favorabile, se pare că turneul n-a ajuns la înălțimea celui dintii. Această impresie ce se desprinde din ansamblul cronicilor dramatice scrise asupra reprezentațiilor date de Pascaly își găsește explicația, după părerea noastră, mai cu seamă în efectele strălucitului turneu între-

prins de marele comedian Matei Millo, cu un art înaintea, care a făcut cunoscut spectatorilor transilvăneni noul său stil de interpretare realistă, stil desfășurat în piese exclusiv naționale. Din cauza situației grele din punct de vedere politic în care se aflau românii transilvăneni, numai piesele românești, îndeosebi dramele istorico-naționale, mai încălzeau inimile și deschideau sufletele dornice de libertate. În sfârșit, poate a mai intervenit și faptul că, tocmai pe la mijlocul turneului, soții Alexandrescu — din motive personale — au părăsit trupa lui Pascaly și la Cluj au preluat conducerea formației de diletanți teatrali a elevilor români, cu care au întreprins un reușit turneu în Munții Apuseni¹³. Din aceste pricini, turneul al doilea nici n-a trezit interesul mai deosebit al cercetătorilor și al istoriografilor noștri teatrali, încît profesorul Ion Breazu, în 1956, constata cu uimire că nu avem « un studiu amănunțit asupra turneului din 1871 al lui Pascaly »¹⁴. Lucrările¹⁵ și studiile¹⁶ apărute între timp — multe din ele cu greșeli — nu schimbă, din păcate, constatarea regretatului profesor clujean.

⁹ Pascaly va mai încerca să revină în Transilvania în anii 1874 și 1878 (cf. *Familia*, nr. 25 din 23 iunie/5 iulie 1874 și nr. 34 din 4/16 mai 1878, p. 216. A se vedea și nr. 44 din 15/27 iunie 1878, p. 286, din aceeași revistă).

¹⁰ I. Massoff, *op. cit.*, p. 554 și 559; L. Gitză, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ Despre acest turneu aflăm date în următoarele periodice: *Gazeta Transilvaniei*, în numerele: 37 din 12/24 mai 1871, p. II—III (anunț, program și apelul lui Pascaly); 38 din 15/27 mai 1871, p. IV (cronică); 39 din 19/31 mai 1871, p. IV (cronică); 40 din 22 mai/3 iunie 1871, p. IV (anunțul reprezentației din 22 mai/3 iunie 1871); 41 din 26 mai/7 iunie 1871, p. IV (cronică); 42 din 29 mai/10 iunie 1871, p. IV (anunț teatral); 43 din 2/14 iunie 1871, p. IV (cronică) și 57 din 24 iulie/5 august 1871, p. II (cronică asupra reprezentațiilor de la Năsăud). *Telegraful român*, în numerele: 38 din 13/25 mai 1871, p. 151 (anunț că Pascaly a început reprezentațiile la Brașov și « programul » lansat); 42 din 27 mai/8 iunie 1871, p. 168 (apelul comitetului de primire); 43 din 30 mai/11 iunie 1871 (programul reprezentațiilor); 44 din 3/15 iunie 1871, p. 176 (cronică); 45 din 6/18 iunie 1871, p. 180 (cronică) și nr. 58 din 22 iulie/3 august 1871, p. 232 (notiță). *Familia*, în numerele: 20 din 16/28 mai 1871, p. 238 (notiță); 21 din 23 mai/4 iunie 1871, p. 251 (cronică); 23 din 6/18 iunie 1871, p. 274 (notiță); 24 din 13/25 iunie 1871, p. 286 (notiță); 26 din 27 iunie/9 iulie 1871, p. 311 (notiță); 28 din 11/23 iulie 1871, p. 335 (cronică); 30 din 25 iulie/6 august 1871, p. 358 (notiță); 31 din 1/13 august 1871, p. 370 (cronică); 32 din 8/20 august 1871, (cronică); 33 din 15/27 august 1871, p. 394 (cronică) și nr. 34 din 22 august/3 septembrie 1871, p. 406 (notiță). *Albina*, în numerele: 54 din 3/15 iulie 1871, p. III (apel); 58 din 18/30 iulie 1871, p. III (anunț teatral); 62 din 1/13 august 1871, p. IV (informație); 63 din 5/17 august 1871, p. II (cronică); 65 din 12/24 august 1871, p. I—II (cronică); 67 din 19/31 august 1871, p. II (cronică) și 68 din 23 august/3 septembrie 1871 (cronică). *Federațiunea*, în numerele: 54 (522) din 16/28 mai 1871 (notiță); 56 (524) din 23 mai/4 iunie 1871 (reproduce scrisoarea trimisă de Pascaly cu planul « excursiunii » sale artistice); 61 (529) din 6/18 iunie, p. III (cronică); 66 (534) din 20 iunie/2 iulie 1871, p. II (anunț teatral); 72 (540) din 4/16 iulie 1871, p. III (cronică); 79 (547) din 21 iulie/2 august 1871 (cronică); 81 (549) din 28 iulie/9 august 1871, p. II (anunț teatral) și 84 (552) din 7/19 august 1871, p. III (cronică). *Gura satului* (ziar umoristic), în numerele din 18 iunie, 25 iunie și 3 august 1871.

¹² A se vedea evocarea *Teatrul nostru*, semnată de Radu Negură, în *Revista teatrală*, Brașov, 1913, an. I, nr. 4, p. 263—265.

¹³ A se vedea *Familia*, nr. 31 din 1/13 august 1871,

p. 370, cronică sub titlul *Prima societate română ambulantă de diletanți*.

¹⁴ Ion Breazu, Gh. Bariș și mișcarea teatrală românească în Transilvania, în *SCIA*, 1956, nr. 1—2, p. 231, nota 3.

¹⁵ Letiția Gitză, Mihail Pascaly, București, 1959, p. 75—80; Ștefan Mărcuș, *Thalia română*, Timișoara, 1945, p. 174—181; Ioan Massoff, *Teatrul românesc — privire istorică*, vol. II, București, 1966, p. 552—560.

¹⁶ Octavian Lupaș, *Al doilea turneu al Teatrului Național din București cu M. Pascaly la Arad*, în *Darul vremii*, Cluj, 1930, nr. 4—5, p. 118—120; Vasile Bolcaș, *Un turneu artistic la Oradea*, în revista *Transilvania*, 1943, nr. 7—8, p. 623—627; Maria Protase și Georgeta Antonescu, *Turnee românești în Transilvania între 1864—1900*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, seria Philologia, f. 1/1965, p. 38—48.

Lipsuri și erori constatate în unele din lucrările și studiile menționate: Letiția Gitză, *Mihail Pascaly*. Articolul lui Oct. Bolcaș a apărut în *Darul vremii*, 1930, nr. 4—5, p. 118—120, nu 58, cum se arată la p. 64. Turneul al doilea a avut loc între 25 mai — 25 august 1871, nu între 23 mai și 20 august 1871 (a se vedea p. 75). Repertoriul indicat la pagina 76, nota 1, e incomplet. Din cronicile trimise din Alba-Iulia de corespondentul periodicului *Hermannstädter Zeitung* (numerele 160 și 168 din 1871) rezultă că la 3 iulie a avut loc *a doua* reprezentație, iar la 5 iulie cea *de-a treia*. Nu se știe însă cînd a avut loc *cea dintii* reprezentație și data sosirii trupei la Alba-Iulia, așa că cele de la pagina 77, nota 1 sînt incomplete. La pagina 78, numele corect e Rádl, nu Ráde. La Năsăud, Pascaly a dat 4 reprezentații, nu 6, între 19 și 23 iulie 1871 (a se vedea p. 78). Nu Anicuța Popescu, ci Lina Popescu a făcut parte din trupa lui Pascaly în anul 1871 (p. 79). La Timișoara, trupa n-a stat numai o zi, ci 4 zile, de la 20 la 24 august 1871 (p. 79). Ștefan Mărcuș, *Thalia română*. Lucrarea oferă informații incomplete asupra unor reprezentații (de exemplu despre cele din Sibiu, p. 176), iar popasurile din orașele Blaj, Alba-Iulia, Gherla și Lugoj sînt neglijate complet. În cap. « Programul turneului M. Pascaly din 1871 », autorul a făcut o înșirare *incorectă* a orașelor vizitate de trupa românească. Menționatul « program » cuprinde date incomplete și inexacte în legătură cu zilele și piesele jucate de trupa amintită. Maria Protase și Georgeta Antonescu, în studiul citat, fac o prezentare foarte succintă a turneului întreprins de Pascaly în 1871 și nu stăruie asupra unor comentarii din presa românească, maghiară și mai ales germană. La pagina 44 e menționată actrița Anicuța Popescu, dar adevărul e că Lina Popescu a luat parte la turneul din 1871 (cf. I. Massoff, *op. cit.*, 555; a se vedea și numerele din periodicele citate la nota p. 11). *Piesa Pedeapsa unei femei* e dramă, nu comedie, cum citim la pagina 46.

Pascaly a plecat în turneul al doilea cu o trupă formată din opt actori și patru actrițe¹⁷. Din aceștia, în afară de Pascaly și soția sa, patru mai participaseră și la primul turneu. Repertoriul era format din 5 drame (3 naționale) și 10 comedii sau mici piese, unele traduse sau prelucrate chiar de conducătorul trupei¹⁸. Trupa a dat reprezentații, inegale ca număr, în următoarele orașe: Brașov (de la 25 mai la 7 iunie), Sibiu (de la 12 la 16 iunie), Blaj (n-avem date exacte asupra reprezentațiilor de aici), Alba-Iulia (de la 1 (?) la 7 iulie), Oradea (de la 13 la 14 iulie), Năsăud (de la 19 la 23 iulie), Gherla (de la 26 la 27 iulie), Lugoj (de la 2 la 9 august), Arad (de la 12 la 19 august) și Timișoara (de la 20 la 25 august 1871)¹⁹. La reprezentațiile date în orașele aici enumerate, în afară de români, au mai participat și spectatori din rîndurile celorlalte naționalități-conlocuitoare.

În cele ce urmează ne propunem să stăruim puțin asupra popasului pe care trupa lui Pascaly l-a făcut la Sibiu și să scoatem în evidență ecourile consemnate de presa germană locală după reprezentațiile teatrale date. Și, întrucît cel mai vechi periodic german se ocupă și de efectele spectacolelor date de Pascaly la Alba-Iulia, vom reproduce pasajele mai semnificative din cele două cronici dramatice consultate. Credem că, prin reproducerea unor pasaje cu aprecieri — pînă acum nerelevante de istoriografii români —, vom aduce o mică contribuție la cunoașterea rezultatelor obținute de trupa lui Pascaly în cel de-al doilea turneu. Mai credem că fragmentele ce le vom reproduce vor fi utile pentru cercetătorii care se vor hotărî să scrie *studiul complet* asupra turneului menționat.

Mai înainte însă de a trece la ceea ce ne-am propus, considerăm necesar să prezentăm în cîteva rînduri situația politică și culturală a românilor din Transilvania.

Sistemul de guvernămînt era tot cel «chesaro-crăiesc», instalat în iunie 1867, o dată cu promulgarea odiosului «pact dualist», iar metodele de lucru ale organelor administrației de stat maghiare erau mult mai aspre decît în 1868, determinate de

protestele petiționare și de revendicările cuprinse în articolele publicate de presa românească. De aceea și lupta conducătorilor poporului român împotriva oprîmării nedrepte devenise și ea mai îndrîjnită. Aceasta se oglindește atît în presă, cît și în unele atitudini noi, inițiate de intelectualitatea românească din Transilvania. Astfel, la Conferința de la Miercurea din martie 1869, conducătorii români au adoptat așa-numita «pasivitate politică»²⁰. În sensul acestei hotărîri, românii nu mai participau la viața politică a țării și, în consecință, considerau drept inaplicabile toate legile aduse în lipsa deputaților români, lansînd la bară²¹ și mai ales în presă dictonul: «*de nobis, sine nobis*»²². Românii rămîn apoi indiferenți la încercările păturii conducătoare de încheiere a așa-numitei «*fraternizări*» româno-maghiare, după îngrijorătoarele tendințe separatiste ale «pangermaniștilor» (*Grossdeutsche*)²³, manifestate de o bună parte din sași îndată după victoria din 1870 a germanilor asupra francezilor.

În domeniul cultural, românii transilvăneni înregistrează oarecare progrese față de anii amintiți, care se datoresc în bună parte activității neobosite a unor intelectuali distinși, convinși că numai cultura poate ridica poporul din întunericul și din apăsarea în care se afla. În sfîrșit, că numai cultura e calea sigură ce conduce la victoria «caușei naționale», adică la dezrobirea națională și socială, precum și la înfăptuirea dezideratului mai mare, care era unitatea națională. De aceea, întăresc legăturile culturale cu România liberă și sprijină turneele trupelor teatrale. Totodată, ei încurajează tinerimea studioasă de la gimnaziile și institutele de cultură să înființeze societăți de lectură²⁴, popularizînd în presă toate manifestările lor cultural-artistice, îndeosebi reprezentațiile teatrale oferite de formațiile de diletanți, în așa-numitele «ședințe publice» sau «producțiuni muzical-declamatorice». Astfel, în timp ce «Societatea diletanților teatrali» din Cluj, înființată în preajma anului 1870, era în plină activitate, celelalte societăți de lectură din orașele Gherla, Năsăud, Blaj, Brașov, Arad și Timișoara desfășurau și ele o destul de intensă

¹⁷ I. Massoff, *op. cit.*, p. 554, și periodicele vremii, din care am aflat componența trupei, anume: M. Pascaly cu soția, G. Alexandrescu cu soția sa Margareta, Ioan Gestianu cu soția sa Maria, Constantin Bălănescu, Ștefan Iulian, Victor Freiwald, Simion Bălănescu, I. Cristescu și Lina Popescu.

¹⁸ L. Gitză, *op. cit.*, p. 76, nota 1; I. Massoff, *op. cit.*, p. 555—559, apoi în periodicele românești menționate la nota 11 și în periodicul german *Hermannstädter Zeitung*, numerele: 138, 139, 141, 142, 143, 160 și 168/1871. Iată repertoriul: drame — *Zavera lui Tudor* de M. Pascaly; *Patria și Domnitorul* de M. Pascaly; *Domnița Ruxandra* de B. P. Hasdeu; *Pedeapsa unei femei* de Em. Girardin, *Sărmanul Jak*, tradus de M. Pascaly. Comedii: *Fiica poporului*, tradusă de M. Pascaly, *Păcatele bărbatilor* de M. Pascaly; *Primar cu orice preț*, *Poporul și noblețea jigărită*, *Sfioșii*, tradusă de C. Bălănescu, *Nevasta trebuie să-și urmeze bărbatul*, *Femeile care plîng*, traduse de M. Pascaly; *Odd la Elisa* de V. A. Urechii; *Gărgădunii* (traducere) și *Gură-cască*, canțonetă de V. Alecsandri.

¹⁹ A se vedea, pentru Brașov: *Gazeta Transilvaniei*, numerele 37 și 43 din 1871; *Familia*, 1871, numerele 20, 21, 23. Pentru Sibiu: *Gazeta Transilvaniei*, 1871, nr. 42; *Telegraful român*, 1871, numerele 42, 43, 44 și 45; *Familia*, 1871, numerele 23 și 24; *Federațiunea*, 1871, nr. 61 (529).

Pentru Blaj: *Gazeta Transilvaniei*, 1871, nr. 42; *Familia*, 1871, nr. 26. Pentru Alba-Iulia: *Familia*, 1871, nr. 26 și *Hermannstädter Zeitung*, 1871, numerele 160 și 168. Pentru Oradea: *Familia*, 1871, numerele 26 și 28; *Federațiunea*, 1871, numerele 66 (534) și 72 (540). Pentru Năsăud: *Gazeta Transilvaniei*, 1871, nr. 57; *Familia*, 1871, numerele 30 și 31; *Federațiunea*, 1871, nr. 79 (547). Pentru Gherla: *Familia*, 1871, numerele 30 și 31. Pentru Lugoj: *Telegraful român*, 1871, nr. 58; *Familia*, 1871, nr. 30; *Albina*, 1871, nr. 58. Pentru Arad: *Familia*, 1871, numerele 32 și 33; *Federațiunea*, 1871, numerele 81 (549) și 84 (552); *Albina*, 1871, numerele 61, 63, 65, 67 și 68. Pentru Timișoara: *Familia*, 1871, numerele 33 și 34; *Albina*, 1871, nr. 54 și *Federațiunea*, 1871, nr. 84 (552).

²⁰ V. Chereșteșiu și colaboratorii, *Din istoria Transilvaniei*, vol. II, București, 1966, p. 238.

²¹ A se vedea *Federațiunea*, 1870, nr. 120 (452) (procesul Poruțiu).

²² A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 39 din 19/31 mai 1871.

²³ A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, numerele 28 din 10/22 aprilie 1871 și 29 din 14/26 aprilie 1871.

²⁴ V. Chereșteșiu și colab., *op. cit.*, p. 239, 427, 444, 445 și 458.

viață literar-artistică²⁵. Influențați puternic de spectacolele date de trupa lui Pascaly în primul său turneu și îndeosebi de cele ale trupei lui Millo din 1870, fruntașii politici români, în unire cu cărturarii cei mai de seamă, acționează cu mai multă energie în problema creării unui teatru românesc stabil dincoace de Carpați. La stăruințele lui Iosif Vulcan, se constituie, la 5 octombrie 1870, «Societatea pentru fond de teatru român», sub egida căreia se dezvoltă de acum înainte întreaga mișcare teatrală românească din Transilvania²⁶.

Dar să revenim la obiectul temei noastre mai înainte precizat.

Sibiul este al doilea popas al trupei lui Pascaly, care e întâmpinat de membrii Comitetului de primire, prezidat de P. V. Dunca²⁷. Spre deosebire de anul 1868 — când dăduse 6 reprezentații —, acum Pascaly dă numai 4 spectacole, anume la 12, 13, 15, și 16 iunie 1871²⁸.

Pentru toate spectacolele date, presa românească²⁹, îndeosebi ziarul *Telegraful român*³⁰, a avut numai cuvinte de laudă, doveditoare ale caldelor sentimente și ale deplinei mulțumiri produse în sufletele spectatorilor. Cronicarul de la cotidianul *Hermannstädter Zeitung* — care încă în anul 1868 îl asigurase pe Pascaly că «publicul sibian îi va păstra o frumoasă amintire»³¹ — se ocupă și de astă dată cu multă atenție de acest al doilea turneu. Astfel, publică punctual anunțurile³² reprezentațiilor și cite o cronică după fiecare spectacol. Pe acestea din urmă le considerăm deosebit de valoroase pentru aprecierile pozitive și uneori chiar foarte elogioase. De aceea, ne permitem să reproducem din ele mai ales pasajele referitoare la modul de interpretare a rolurilor din piesele jucate.

După prima reprezentație — din 12 iunie —, cînd s-au jucat piesele *Pedeapsa unei femei* (dramă) și *Păcatele bărbatilor* (comedie), cronicarul german de la amintitul cotidian face următoarele aprecieri:

²⁵ A se vedea *Familia*, nr. 33 din 17/29 august 1869, p. 394; 48 din 30 noiembrie/12 decembrie 1869, p. 575; 9 din 1/13 martie 1870, p. 106; 21 din 24 mai/5 iunie 1870, p. 250; 24 din 14/26 iunie 1870, p. 287; 36 din 6/18 septembrie 1870, p. 431; 4 din 24 ianuarie/4 februarie 1871, p. 47; *Federațiunea*, nr. 87 (419) din 2/14 septembrie 1870 și *Gazeta Transilvaniei*, nr. 28 din 10/22 aprilie 1871.

²⁶ Ștefan Mărcuș, *op. cit.*, p. 205, 213; I. Massoff, *op. cit.*, p. 535, 538, și *Familia*, nr. 39 din 27 septembrie/9 octombrie 1870.

²⁷ A se vedea *Telegraful român*, nr. 42 din 27 mai/8 iunie 1871.

²⁸ A se vedea *Telegraful român*, 1871, numerele 43, 44 și 45.

²⁹ A se vedea numerele menționate la nota 11.

³⁰ A se vedea *Telegraful român*, 1871, numerele 44 și 45.

³¹ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1868, nr. 56.

³² A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, 1871, numerele 138 din 12 iunie, p. III; 139 din 13 iunie, p. III; 141 din 15 iunie, p. III și 142 din 16 iunie, p. III.

³³ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 139, 13 iunie 1871, p. 665: „Herr und Frau Pascaly wussten den Intentionen des Dichters mit richtigem Verständnis gerecht zu werden und die psychologisch interessante Schlusscene gestaltete sich dramatisch lebhaft. Die uns vom vorigen Jahre bekannte Frau Alexandrescu (Witwe) und Herr Cristescu (Associé) wirkten zum Gelingen des Ganzen verdienstlich mit.“

Alle jene Eigenschaften, die die Darstellungen der romä-

«D-l și d-na Pascaly (în prima piesă. — n.n.) au știut să aprecieze cu justă înțelegere intenția autorului, iar scena finală, interesantă din punct de vedere psihologic, au înfățișat-o într-o formă plină de dramatism. D-na Alexandrescu, cunoscută nouă din anul trecut, în rolul văduvei, și d-l Cristescu (Asociatul) s-au străduit pentru realizarea meritore a întregului. Aceleași însușiri care fac atrăgătoare spectacolele trupei românești: jocul de ansamblu perfect, dialogul curgător, vioiciunea și spontaneitatea, au ieșit bine la iveală și în a doua piesă: *Păcatele bărbatilor*. În ciuda acțiunii cam sărăcăcioase, situațiile comice și dialogurile spirituale sînt totuși de efect. Bineînțeles că nu au lipsit cununile de flori și alte dovezi ale unei primiri cordiale, iar încăperile teatrului, de obicei goale, se umplură din nou»³³.

Referindu-se la cea de-a doua reprezentație din 13 iunie, cu drama național-istorică *Țăranul din vremea lui Tudor*, cronicarul aceluiași periodic mai întâi laudă piesa, spunînd: «o bună piesă populară valorează mult (...) acțiunea este palpitantă; caracterele personajelor sînt pe cît de populare pe atît de originale. La acestea se adaugă și aceea că muzica, compusă de A. Flechtenmacher, e melodioasă și se bazează pe melodii naționale. Publicul a urmărit spectacolul cu interes pînă la ore tîrzii din noapte». Ajungînd la interpretarea rolurilor, recenzentul scrie: «D. Pascaly (Petre Galinu), ca erou și animator al întregului, a avut succes și în piesa populară, deși nu pare a fi domeniul său obișnuit. De înveselirea publicului s-a îngrijit d-l C. Bălănescu (Ioniță Crimpeiu); găsim în el un actor rutinat, care știe să exprime poantele comice cu mult efect. Actrițele: d-na Pascaly (Mărioara) și d-ra L. Popescu (Margareta) au jucat în mod meritoriu, totuși am fi dorit celei dintîi mai mult temperament.»³⁴.

Celălalt periodic german, *Siebenbürgische Blätter*, consacră acestui spectacol următoarea notiță:

nischen Schauspielertruppe anziehend machen, als: glattes Ensemblespiel, fließender Dialog, Lebhaftigkeit und Ungezwungenheit, traten recht hervor in der zweiten Piese: *Pecatele bărbatilor* (...). Ist die Handlung auch etwas dürftig, so sind die Situationskomik und der witzige Dialog dennoch von Wirkung.

An Beifallsbezeugungen, Kränzen und sonstigen Beweisen eines herzlichen Empfanges fehlte es natürlicherweise nicht und die an Leere gewohnten Theaterräume hatten sich wieder einmal gefüllt“.

³⁴ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 141, 15 iunie 1871, p. 677: „Ein gutes Volksstück ist viel Werth (...) Es kam *Tieranu din vremea lui Tudor* (...) zur Aufführung. Die Handlung ist spannend; die Charaktere der handelnden Personen sind ebenso volkstümlich als originell. Hierzu kommt noch, dass die von A. Flechtenmacher geschriebene Musik melodios ist und sich an nationale Melodien anlehnt. Das Publikum folgte dem Schauspiele bis zu später Nachtstunde mit ungeschwächtem Interesse. Herr Pascaly (Petre Galinu) errang als Held und Träger des Ganzen auch auf dem ihm — wie es scheint — nicht ganz gewohnten Gebiete des Volksstückes Erfolg. Für die Erheiterung des Publikums sorgte Herr C. Bălănescu (Ioniță Crimpeiu); wir fanden in ihm einen gewandten Darsteller, welcher komische Pointen mit Wirkung zum Ausdruck zu bringen versteht. Die Damen: Frau Pascaly (Mărioara) und Frä. L. Popescu (Margareta) spielten verdienstlich doch hätten wir Ersterer mehr Temperament gewünscht“.

«Trupa d-lui director Pascaly obține meritate succese; reprezentația de ieri (13 iunie. — n.n.) se poate și ea numi reușită, iar publicul numeros n-a fost zgîrcit cu aplauzele. O frumoasă privesc oferea teatrul plin, mai cu seamă rangul I, împodobit cu o gingașă ghirlandă de doamne. Cu atât mai frumos, cu cât constituia o dovadă elocventă a însușitei participări a spectatorilor la strădaniile artistice naționale»³⁵.

La aceeași rubrică *Romänisches Theater* (p. III), cronicarul de la *Hermannstädter Zeitung* se ocupă de a treia reprezentație, din 15 iunie. Acesta consemnează cu satisfacție: «Prin reușita reprezentare a celor două comedii franțuzești: *Sfioșii* și *Fiica poporului*, actorii români au prilejuit publicului — venit ieri în mare număr — o seară cu adevărat plăcută. Laurii serii au revenit încontestabil d-lui Bălănescu, care prin umorul său sec și mimica irezistibilă a provocat ilaritate generală. ... Ceilalți colaboratori și-au jucat rolurile — ca întotdeauna — cu înțelegere și menționăm mai ales pe d-na Pascaly ca Fiică a poporului (Adriana orfana)»³⁶.

O amplă cronică apare în des citatul cotidian german asupra reprezentației a patra, din 16 iunie, care a încheiat seria spectacolelor oferite de Pascaly sibienilor cu drama național-istorică *Patria și Domnitorul*. Despre piesă, recenzentul scrie: «Piesa, bogată în momente răscolitoare și avînd un dialog curgător, se petrece în vremea voievodului Ștefan, împotriva căruia doi boieri ambițioși, rîvnitori la domnie, au urzit un complot». În privința interpretării rolurilor se exprimă astfel: «Prin jocul lor excelent s-au distins mai ales d-na Pascaly (Prințesa), d-l Pascaly (paharnicul Gheciu) și d-l Cristescu (Trăilă). Ovațiile, aplauzele și chemările la rampă ale spectatorilor — care umpluseră teatrul aproape pînă la refuz — n-au încetat nici chiar după terminarea reprezentației. Dl. Pascaly ia cu sine convingerea că aici este totdeauna un oaspete bine-venit»³⁷. Entuziasmați și plini de mîndrie pentru progresul artei scenice românești — de care s-au convins și spectatorii de altă naționalitate —, intelectualii români au oferit artiștilor — ca și în anul 1868 — un banchet, la care s-au ținut înflăcărâte discursuri și toasturi³⁸.

De la Sibiu, trupa lui Pascaly a plecat la Blaj, despre care nu avem date³⁹, iar de acolo la Alba-Iulia (a patra etapă a turneului), unde a dat trei reprezentații. Despre două din ele, ziarul *Hermannstädter Zeitung* publică frumoase dări de seamă, din care extragem și reproducem aici cîteva pasaje. Astfel, despre cea de-a doua reprezentație, dir. 3 iulie 1871, recenzentul scrie: «S-au jucat două comedii franțuzești destul de amuzante: *Primar fără voie* și *Fiica poporului*». După cîteva relatări asupra conținutului pieselor citate, recenzentul se ocupă pe larg de modul de interpretare a rolurilor de către actori: «În ce privește jocul celor circa 14 persoane din trupă, trebuie să relevăm că aparența urmăririi doar a unui câștig dispare aici complet și ies în evidență mai mult rîvna și dragostea, precum și talentul pentru arta actoricească. Rolurile au fost studiate excelent și au fost perfect redată cu o degajare naturală. Regulile chironomiei în general, ca și sfaturile lui Hogarth⁴⁰ privind mișcările și gesturile actorilor, par a nu fi străine trupei teatrale, ci, dimpotrivă, foarte bine cunoscute și însușite. Apariția lor pe scenă dovedește siguranță, înțelegere și justă interpretare a autorului. Nu se observă aici nimic din gesticulația dezgustătoare și afectată a miinilor, din mișcările dezordonate, sau dintr-o limbă afectată și întortochiată. Liniște și demnitate, o intonație justă, mișcări naturale, acestea sînt virtuțile principale ale trupei românești, la care trebuie să mai observăm că, în special doamnele, distingîndu-se prin frumusețe, grație și eleganță, cîștigă simpatia deplină a publicului. ... Dacă se poate judeca după o singură participare la un spectacol, atunci trebuie să presupunem că d-na directoare Pascaly se poate socoti în tot cazul printre actrițele de rangul întîi. Virtutea ei principală este dicțiunea foarte corectă, fiecare cuvînt știe să-l spună cu naturalețe și precizie, încît prin vocea ei primește cel mai clar înțeles și cel mai cuprinzător comentariu. Cu aceasta se îmbină și un rafinament rar, care lasă posibilitatea să se deducă o simțire fericită sau o apreciere justă, iar pe deasupra acestor însușiri mai are și o înfățișare majestuoasă, fermecătoare. Ca Adriana orfelina, Fiica poporului, a fost fără îndoială eroina serii. Dl

³⁵ A se vedea *Siebenbürgische Blätter*, nr. 47, 14 iunie 1871, p. III: „Die Gesellschaft des Herrn Direktor Paskaly erzielt verdiente Erfolge; auch die gestrige Vorstellung war eine gelungene zu nennen und das zahlreich versammelte Publikum war mit dem Beifalle auch nicht karg. Ein schöner Anblick war das volle Haus, namentlich der mit einem hübschen Damenkranz geschmückte 1. Rang. Um so schöner als es ein schlagender Beweis für die lebhafteste Theilnahme der Besucher an den nationalen Kunstbestrebungen war“.

³⁶ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 143, 17 iunie 1871, p. 685: „Die romänischen Schauspieler bereiteten dem gestern zahlreich versammelten Publikum durch die gelungene Vorführung zweier französischer Lustspiele: *Sfioșii* (Die Schüchternen) und *Fiica Poporului* (Die Tochter des Volkes), einen recht vergnügten Abend. Die Palme des Abends gehört unstreitig Herrn Bălănescu, welcher durch seinen trockenen Humor, seine unwiderstehliche Mimik alle Lachmuskeln in Bewegung setzte (...) Die übrigen Mitwirkenden führten ihre Rolle — wie immer — mit Verständniss durch und wir erwähnen insbesondere Frau Pascaly als Tochter aus dem Volke (Adriana orfana)“.

³⁷ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 144, 19 iunie 1871, p. 691: „Das an zündenden Momenten reiche und bezüglich des Dialogs flüssend gehaltene Stück spielt in der Zeit des Fürsten Stephan, gegen den eine Verschwörung von zwei ehrgeizigen und selbst nach dem Throne strebenden Bojaren angesetzt wird (...) Durch ihr hervorragendes Spiel zeichneten sich an diesem Abende insbesondere Frau Pascaly (Prinzessin), Herr Pascaly (Paharnicul Gheciu) und Herr Cristescu (Trăilă) aus.“

Die Ovationen, der Beifall und die Hervorrufe des in allen Räumen fast überfüllten Hauses wollten nach Schluss der Vorstellung kein Ende nehmen.

Herr Pascaly nimmt die Ueberzeugung mit sich, dass er hier stets ein willkommener Gast ist“.

³⁸ A se vedea *Familia*, nr. 24 din 13/25 iunie 1871, p. 286.

³⁹ A se vedea *Gazeta Transilvaniei*, nr. 42 din 29 mai/10 iunie 1871 și *Familia*, nr. 26 din 27 iunie/9 iulie 1871, p. 311.

⁴⁰ Recenzentul se referă probabil la sfaturile cuprinse în lucrarea *Analiza frumuseții*, publicată de pictorul și teoreticianul de artă englez William Hogarth, în 1753 (cf. *Dicționarul enciclopedic român*, vol. 2, p. 714).

Bălănescu, comic, se poate numi un Garrick în mic, deoarece mimica sa e minunată. În același fel toți membrii și-au interpretat rolurile în mod strălucit și prin aceasta reprezentația s-a împlinit într-un frumos întreg. Aplauze furtunoase, strigăte de bravo, ca și cununi și buchete, au răsplătit meritele amabililor și inimoșilor discipoli ai Thaliei»⁴¹.

Despre reprezentația de adio, din 5 iulie 1871, când s-a jucat *Patria și Domnitorul*, cronicarul ne relatează următoarele: «La reprezentație s-au remarcat d-na Pascaly (ca fiică a domnitorului), d-l Pascaly (salvator al principelui), d-l Cristescu (complotist) și d-l Gestianu (Domnul Ștefan). În timpul celor trei reprezentații, cu toate că prețurile erau nemaiîntâlnit de mari, teatrul a fost mereu plin. Notabilitățile române din împrejurimi s-au mutat aici pe timpul reprezentațiilor. Valoroasa trupă poate lua cu sine asigurarea că puținele momente pe care în trecerea ei ni le-a făcut plăcute, ne vor rămâne încă mult timp în amintire și vor ține mereu trează în noi dorința neîncetată pentru o *grabnică revedere*»⁴² (subl. recenzentului).

Pentru românii de peste Carpați, acest al doilea turneu întreprins de Pascaly a fost — ca și cel dintâi — un eveniment cultural de o importanță istorică, cu adinci rezonanțe în viața social-politică. Reprezentațiile date de trupa lui Pascaly au dat curind rezultate, mai ales în domeniul teatral, unde s-a constatat o reală înviorare. Într-adevăr, reprezentațiile amintitei trupe au impulsionat puternic «tinerimea studioasă» spre o activitate cultural artistică mai rodnică și de o calitate estetică mai elevată. După acest turneu apar și noi societăți de diletanți — după modelul celei de la Cluj, — așa, de pildă, Societatea «*Thalia-Jună*», constituită în anul 1874 de către tinerimea din Beiuș⁴³. Totodată, amintirile lăsate în sufletele gazdelor au format prețioase rezerve ce aveau rostul de a menține mereu trează conștiința unității de neam, care, în mod firesc, trebuia să ducă la realizarea idealului politic suprem: *Unirea cea mare*, înfăptuită la 1 Decembrie 1918.

ION V. BOERIU

«CIULEANDRA» — ÎNCERCARE DE RECONSTITUIRE FILMOGRAFICĂ A PRIMULUI FILM SONOR ROMÂNESC

Pentru filmele de la care nu ni s-a păstrat nici o copie cinematografică, reconstituirea filmografică a datelor de conținut reprezintă un reper primordial în formularea unor judecăți de valoare. În acest sens vrem să încercăm reconstituirea unuia dintre cele mai discutate «filme pier-

dute», *Ciuleandra*, după nuvela lui Liviu Rebreanu, care a constituit primul film sonor românesc.

Adaptarea nuvelei lui Rebreanu pentru ecran a stîrnit reacții vii în presa timpului. Comparînd tot ceea ce s-a scris atunci referitor la conținutul filmului cu materialul romancierului, ne putem

⁴¹ A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 160, 7 iulie 1871, p. 763: „Zur Aufführung gelangten zwei recht amüsante französische Lustspiele: *Primaru fârd voie* (Der ungelaunte Vorsteher) und *Fiica Poporului* (Die Tochter des Volkes). ... Was das Spiel der etwa 14 Personen zählenden Gesellschaft anbelangt, muss hervorgehoben werden, dass hier der Anschein des blossen Broterwerbes gänzlich wegfällt und mehr nur Eifer und Vorliebe, wie auch Talent zur Schauspielkunst hervortritt. Die Rollen wurden ausgezeichnet einstudiert, und mit natürlicher Unbefangenheit perfect vorgetragen. Die Regeln der Chironomie im Allgemeinen, wie auch Hogarth's Weisungen für die Bewegung und Gesten der Spielenden scheinen der Gesellschaft nicht nur nicht fremd, sondern vielmehr sehr wohl bekannt und eigen zu sein. Ihr Auftreten beweist Sicherheit, Verständniss und richtige Auffassung des Dichters. Man bemerkt hier nichts von ekelhaften, affektierten Händegestikulieren, wildem Herumschlagen und zimperlicher, verzwicker Sprache. Ruhe und Würde, richtige Betonung, natürliche Bewegung, diese sind die Haupttugenden der romanischen Gesellschaft; wobei wir noch ganz besonders bemerken müssen, dass sich hauptsächlich die Damen durch Schönheit, Anmuth und Eleganz auszeichnend, die vollste Sympathie des Publikums gewinnen (...). Wenn man nach einmaligem Theaterbesuche urtheilen darf, so muss angenommen werden, dass Frau Direktorin Pascaly jedenfalls zu den Aktrinen ersten Ranges zu rechnen sei. Ihr besonderer Vorzug ist ein sehr richtiger Vortrag, jedes Wort weiss sie mit einer Leichtigkeit und Präcision zu sagen, dass es durch

ihre Stimme die deutlichste Erklärung, den vollständigsten Commentar enthält. Sie verbindet damit ein seltenes Raffinement, welches wohl auf glückliche Empfindung oder richtige Beurtheilung schliessen lässt, und nebst all' diesen Vorzügen ist sie eine majestätisch-anmuthige Erscheinung. Als Adriana orfelina, Tochter des Volkes, war sie unbestreitbar die Heldin des Abends. Herr Bălănescu, Komiker, dürfte ein Garrick im kleinen genannt werden; seine Mimik ist herrlich. In gleicher Weise lösten sämtliche Mitglieder die Aufgabe ihrer Rollen glänzend, wodurch die Vorstellung zu einem schönen Ganzen abgerundet wurde. Stürmischer Applaus, Bravorufe, wie auch Blumenkränze und Bouquets lohnten das Verdienst der lebenswürdigen und wackeren Jünger Thaliens“.

⁴² A se vedea *Hermannstädter Zeitung*, nr. 168, 17 iulie 1871: „Bei der Aufführung zeichneten sich Frau Pascaly (als Tochter des Fürsten), Herr Pascaly (als Retter des Fürsten), Herr Cristescu (als verschworener Bojar) und Herr Gestianu (als Fürst Stephan) aus. Das Theater war während der drei Vorstellungen, bei hier nie gewesen hohen Preisen, stets ausverkauft voll. Die romanischen Honoratioren der Umgegend waren für die Zeit der Vorstellungen hierher übersiedelt. Die werthe Gesellschaft möge die Versicherung mitnehmen, dass die wenigen Augenblicke, die sie uns durch ihr Hierweilen genussreich machte, noch lange uns in Erinnerung bleiben, und stets den Wunsch nach baldigem Wiedersehen in uns wach halten wird“.

⁴³ A se vedea *Familia*, nr. 1 din 6/18 ianuarie 1874, p. 12, și 15 din 14/26 aprilie 1874, p. 180.

da seama de modul cum au fost utilizate, în transpunerea lor cinematografică, datele esențiale ale unei opere literare consacrate.

Nuvela literară începe, semnificativ, cu momentul unei crime. Puiu Faranga, descendent al unei vechi familii boierești, își ucide soția, pe Mădălina, într-un inexplicabil moment de furie. Pentru a-l salva de urmări, bătrînul boier Faranga își va interna fiul într-un ospiciu. Acest cadru de claustrare sufletească permite concentrarea profundă a conștiinței lui Puiu Faranga asupra ei însăși. Confruntarea cu propria sa crimă declanșează în mintea lui un interes morbid pentru enorma absurditate a unei fapte ce-l copleșește prin monstruozitatea ei. Tot restul nuvelei se încheagă pe retrospectiile voite ale personajului, care își rememorează cu o intensă luciditate frînturi din viața sa, împletindu-le printr-un efort conștient de a înțelege mobilul acestei crime. În desfășurarea de retrospectii, drama eroului ne este dezvăluită printr-o altă dramă, cea a Mădălinei, victima patimii dezlănțuite a lui Puiu Faranga. Mădălina nu apare însă ca un personaj de sine stătător, ci reprezintă un pretext literar pentru conturarea portretului psihic al lui Puiu, astfel încît acesta rămîne în prim plan. Un personaj important este și doctorul Ursu, medicul care îl tratează pe Puiu Faranga și care în tinerețe împărțise pentru Mădălina o pasiune curată. Martor la zbuiciul sufletesc al lui Puiu Faranga, încercînd față de el sentimente contradictorii, doctorul Ursu va amplifica drama lui Faranga și o va cataliza spre un final teribil, umanizînd în același timp, prin compasiunea și înțelegerea sa, tragica evoluție a personajului. Pe aceste premise, de analiză psihologică, drama lui Puiu Faranga, împins inconștient la crimă de povara unei mocnite patimi ereditare, este înfățișată în creșterea ei spre paroxism cu o strălucită tehnică literară, rezultatul acestui proces de conștientizare fiind cufundarea eroului în propria lui nebulă.

După cum se vede, structura nuvelei era în sine foarte cinematografică. Intriga literară propriu-zisă nu avea importanță, ea declanșînd doar autoportretul unei conștiințe neobișnuite. Tehnica analizei psihologice prin retrospectii anticipa o modalitate esențială a cinematografului modern, utilizată pentru sublinierea prezenței timpului trecut în cel actual. Fertilă în sugestii era și împletirea planurilor diverse ale destinului celor trei personaje, Puiu, Mădălina și doctorul Ursu, din a căror întretăiere în timp se conturează rădăcinile dramei trăite de Puiu Faranga. În sfîrșit, fiind vorba de un film sonor, indicațiile oferite de felul cum Rebreanu utilizează amintirea sonorităților dansului Ciuleandra, făcînd din ele un laitmotiv obsedant, care ritmează etapele drumului către nebulă al lui Faranga, puteau prilejui o remarcabilă bandă sonoră muzicală.

Dar filmul *Ciuleandra*, realizat în două versiuni, cu o distribuție mixtă de actori români și germani, nu a utilizat nici pe departe sugestiile pe care le

conținea nuvela lui Rebreanu. Infidelitățile filmului față de originalul literar nu au fost rezultatul unei intenții justificate de a rescrie nuvela în limbaj cinematografic, ci tocmai a faptului că autorii nu au reținut sugestiile cinematografice ale nuvelei și au apelat, dimpotrivă, numai la elemente literare nesemnificative, îngroșîndu-le, schematizînd psihologia personajelor și speculînd ceea ce intriga avea melodramatic. În acest fel, din ceea ce putea fi un film de mare valoare artistică s-a ajuns la un produs cinematografic de serie, lansat zgomotos pe ecrane ca film de « propagandă națională ».

Urmărind criticile vremii, putem să reconstituim diferența dintre originalul literar și transpunerea pe ecran. « *Ciuleandra* lui Martin Berger este o enormă aberație. O masacrare a romanului. N-a mai rămas nimic din evoluția psihologică decît limitele între care nici o motivare nu vine să explice ceva. Momentele esențiale sînt toate ratate. În schimb o intrigă stupidă amoroasă vine să înlocuiască tema romanului »¹. Pentru această « intrigă amoroasă », realizatorul nu mai avea nevoie de personajul doctorului Ursu, pe care l-au suprimat din scenariu. În schimb au introdus o femeie fatală, Anita (Elvira Godeanu), pentru ca Puiu Faranga, (N. Băltășanu) să poată oscila, de-a lungul întregului film, între ea și Mădălina (Jeana Popovici-Voinea), iar pînă la urmă să nu se mai producă nici o crimă, soluția găsindu-se într-un neașteptat și convențional *happy-end*.

Subtila analiză psihologică din nuvela lui Rebreanu a fost înlocuită astfel cu răsuflata poveste a băiatului de boier incapabil să aleagă între dragostea lui curată pentru o fată de la țară și pasiunea pentru o femeie care-i stăpînește simțurile. Și fiindcă scopul declarat al filmului era de a face « propagandă națională », această intrigă banală devine pretextul înfățișării unor imagini de pitoresc exterior, din capitală și de la țară,acompaniate de muzică națională. În acest sens, critica reținea că filmul debutează cu o suită de imagini « de album ilustrat, cu vederi din România », care « defilează pe pînă în timp ce se cîntă o doină suspinată în sughițuri melodioase »².

Tot în funcție de înțelegerea greșită a ideii de « propagandă națională » autorii au utilizat acțiunea, în mod forțat, pentru a introduce o serie de elemente care să potențeze această propagandă. Din cronici reiese, astfel, că la un moment dat se intercala în desfășurarea acțiunii, fără nici o justificare, o paradă militară care dura « o jumătate de oră »; se introduceau de asemenea, cu sau fără motivare, o serie întreagă de elemente folclorice: o cununie în biserică, dansuri la nuntă, o clacă etc. Dar chiar aceste elemente specifice nu erau utilizate într-o modalitate care să le valorifice din punct de vedere artistic, căci iată aprecierile criticii: « Din dansurile noastre naționale nu s-a scos ceea ce trebuia, nici chiar din punct de vedere cinegrafic, ca montaj; de etnic, să nu mai vorbim. Cît despre obiceiurile de la țară, am avut o clacă ridicolă și prost speculată cinegrafic, și o serie de

¹ Talky (I. Cantacuzino), « *Ciuleandra* », film românesc (!!) sonor, cîntat și vorbit, în *Fapta*, 8 noiembrie 1930.

² Sell, *Maidan cinematografic*, în *Rampa*, 1 noiembrie 1930.

plimbări, du-te-vino, de la câmp și înapoi, cu popa în frunte »³.

Pe lângă elementele de « propagandă », menite să justifice subvenția obținută de la stat, realizatorul se îngrijea însă și de elementele de succes « comercial ». De aceea, parafraza cinematografică a lucrării lui Rebreanu devenea și un pretext comod pentru însăilarea unor imagini din lumea cabaretelor, în care eroii petrec, suferă și se încaieră pe un fundal cât mai sonor. Avangpremierele filmului și notele publicitare din presă anunțau că « N. Bălțățeanu cîntă șlagărul *Revino, iubire*, compus de Lix Sabiano; *Wenn man einen Tango tanzt, verliebt man sich so leicht*, compus de Will Meissel și Arthur Guttman, este cîntat de studentul Coste »⁴, după cum « Leria Niky (maestra de balet care aranjează dansurile în film, fiind în același timp și interpreta rolului prietenei Mădălinei) cîntă și ea în film melodii românești: *La fîntîna cu găleată*, *Mîndruliță de la munte*, iar în versiunea germană Hans Stüwe va cînta *Verklungene Träume* (care va da titlul filmului în germană)⁵ ».

Coloana sonoră nu reținuse deci laitmotivul *Ciuleandrei*, cîntecul al cărui ritm sălbatic declanșează primitivele instincte ale eroului și despre care se spune în carte: « C'est quelque chose comme une tarentelle collective ou comme une danse de guerre d'un clan sauvage! ». În schimb acumulasă ocaziile de a prezenta, de-a valma, « șlagăre » moderne și cîntece populare, pentru a satisface gustul unui public cât mai numeros, așa cum remarcă un comentariu al vremii: « Un actor german interpretează rolul unui țăran bețiv și cîntă în graiul său romanțe din regiunea Rinului, pronunțînd cuvinte românești, dar cu accent teuton, iar un tenor german atacă o arie de operetă după o horă la țară sau după un cor bisericesc »⁶.

Comparînd deci elementele interesante din punct de vedere cinematografic al nuvelei lui Rebreanu cu ceea ce a reținut filmul, așa cum putem să ne dăm seama din critica vremii, vedem că a avut loc o mutație de la planul analizei psihologice pe cel al intrigii melodramatice, o coborîre de la nivelul artei și al structurii îndrăznețe la nivelul produsului comercial și al însăilării banale. Pretextul dorinței de a face un film de propagandă națională n-a fost nici el respectat în esență, fiindcă ceea ce ar fi putut determina interesul și aprecierea unanimă și deci adevărata propagandă ar fi constituit-o nota de autentic a elementelor folclorice

și datele de specific național, incluse cu generozitate în modelul literar. Respectarea acestei note originale ar fi ferit acest început al filmului sonor românesc de clișeele intrigii melodramatice, rețetă comodă a filmelor comerciale care urmăreau numai succesul, și nu calitatea. Desigur că vina stă în lipsa de har a realizatorului Martin Berger, regizor german nu lipsit de practică profesională, dar străin de cultura și realitățile noastre. În 1929, el mai realizase, în versiune mută, o adaptare a romanului *Venea o moară pe Siret* de Mihail Sadoveanu — inițiată tot ca un film pe propagandă națională — și care, deși departe de calitățile romanului, nu era lipsită de merite, poate și datorită prezenței permanente alături de regizorul german a unui om de cultură român, Marcel Romanescu. Lipsa unei asemenea asistențe pare să fi jucat un rol în nereușita lui Martin Berger atunci cînd a reeditat acțiunea sa pe planul filmului sonor. În orice caz, *Ciuleandra* n-a avut nici măcar succesul comercial pe care-l avusese *Venea o moară pe Siret*.

Nu credem însă că eșecul transpunerii cinematografice după *Ciuleandra* stă la originea lipsei de valorificare, în anii următori, a tezaurului literaturii românești prin opere cinematografice de sine stătătoare, așa cum considera un cronicar al anilor '30 cînd afirma că « precedentul tragic al nevinovatei *Ciuleandra* a stîrnit panică printre scriitorii noștri, aceștia preferînd să lase viața românească îngropată în volume »⁷. Altele au fost cauzele penuriei de adaptări cinematografice valoroase ale unor opere literare în acei ani de început al filmului sonor, atît de grei pentru producția românească.

Nu este mai puțin adevărat că această încercare de reconstituire filmografică a ceea ce va fi fost, în conținutul său, primul film sonor românesc ne dovedește că rescrierea cinematografică a oricărei literaturi de valoare necesită o expresie artistică nouă, dincolo de simpla imitație sau de alterarea spiritului literar și cere un talent creator, dacă nu de valoare egală cu cel al scriitorului, cel puțin capabil să detecteze în opera lui elementele esențialmente cinematografice. Însuși Liviu Rebreanu recunoștea că « transpunerea unui roman pe ecran întîmpină aceleași dificultăți ca transformarea unui roman într-o piesă de teatru »⁸. Dar, conștient de modificările cerute de o transpunere cinematografică, el trebuie să fi fost cel dintîi întristat de natura și de rezultatele acestor modificări în ecranizarea *Ciuleandrei* sale.

EMILIA ENACHE

DATE NOI ASUPRA PRODUCȚIEI FILMULUI « VENEA O MOARA PE SIRET »

Din cîte cunoaștem, filmul *Venea o moară pe Siret* — după romanul cu același nume al lui Mihail Sadoveanu — a beneficiat, în perioada apariției sale pe ecrane, de discuții destul

de controversate, relative atît la modalitatea, cît și la rezultatele acestei ecranizări a unei cunoscute și valoroase lucrări literare. Aprecierile presei nu se bazau întotdeauna pe date concrete, iar referi-

³ Talky, loc. cit.

⁴ A se vedea *Rampa*, 30 octombrie 1930.

⁵ M. Blossoms, *Primul film sonor românesc*, în *Cinema*, 1930, nr. 138.

⁶ Cum se face propaganda... românească prin filmele

sonore, în *Universul*, în noiembrie 1930.

⁷ Sylv. Sanin, *Chemarea nechemărilor*, în *Vremea*, 24 ianuarie 1932.

⁸ I. Massoff, *Domnul Rebreanu despre filmul « Ciuleandra »*, în *Rampa*, 20 septembrie 1930.

rile ulterioare nu au fost nici ele suficiente pentru a elucida problemele tehnice-organizatorice și artistice generate de realizarea filmului.

Recuperarea recentă a unei copii — incomplete însă — a permis o apreciere mai la obiect a rezultatelor efortului de realizare. Readucându-se astfel în actualitate întrebările și opiniile formulate asupra sa în epocă, ni s-a părut că poate fi utilă și o prezentare a principalelor date ale procesului de realizare propriu-zis, așa cum reies din cercetarea actelor referitoare la producția acestui film¹.

Documentele respective conțin date, știri, informații valoroase — multe inedite — despre condițiile producerii filmului: amănunte referitoare la casa cinematografică olandeză « Transfilma », care l-a realizat, la aportul Ministerului Afacerilor Externe al României și la sprijinul acordat de alte instituții și întreprinderi românești, detalii privind locul unde s-au efectuat principalele filmări, echipele de interpreți și personal tehnic, precum și alte aspecte care credem că vor completa datele filmografice cunoscute pînă acum referitor la această producție.

O primă întrebare căreia trebuie să i se caute un răspuns cînd se analizează condițiile realizării filmului este cui aparține ideea turnării lui. Este oare o inițiativă a casei cinematografice în nume colectiv « Transfilma »², cu sediul în Rotterdam, care a descoperit că romanul lui Sadoveanu poate sta la baza unui film, sau sugestia a venit de la Direcția presei și informațiilor din Ministerul Afacerilor Externe al României?

Din conținutul documentelor analizate se conturează faptul că ideea realizării filmului a aparținut « Transfilmei », care, așa cum rezultă din scrisoarea Direcției presei din 8 iulie 1929 către Mihail Sadoveanu, « a luat inițiativa facerii în țara noastră a unui film al cărui subiect este inspirat în bună parte din romanul domniei-voastre *Venea o moară pe Siret* »³. Presupunem însă că Ministerul de Externe al României — care a avut un rol hotărîtor în alcătuirea filmului, atît prin acoperirea a 25% din cheltuielile preventive, cît și prin asigurarea celorlalte condiții impuse de această lucrare — nu era străin de oferta « Transfilmei », pe care, într-un anumit grad, a sugerat-o. Ideea poate fi susținută chiar dacă nu o întîlnim exprimată în mod deschis în documentele care fac obiectul cercetării noastre. Un lucru este cert, filmul s-a făcut sub auspiciile M.A.E. al României, iar sprijinul acordat și interesul manifestat pentru el izvorau, așa cum rezultă din aceeași scrisoare amintită mai sus, din convingerea utilității « pe care acest film, executat în bune condițiuni la fața locului, o poate avea pentru a contribui la a face

cunoscute în străinătate aspectele caracteristice ale țării și vieții poporului nostru » (fila 148).

Primele contacte dintre « Transfilma », reprezentată de Gerhard Rutten, și Ministerul Afacerilor Externe al României, reprezentat de Marcel Romanescu, atașat cultural, au avut loc la 4 aprilie 1929, cînd Gerhard Rutten adresa o scrisoare (în limba franceză) lui M. Romanescu, la hotelul din Amsterdam. În scrisoare el exprima unele opinii și concluzii la care ajunsese în urma « conversației dinainte de masă », arătînd, printre altele, că studierea scenariului după romanul lui M. Sadoveanu *Venea o moară pe Siret* i-a permis să constate că el « se pretează foarte bine pentru film ».

Erau apoi enunțate cheltuielile impuse de realizarea filmului: 90 000 de florini olandezi, din care statul român urma să asigure 30 000 de florini. În afara acestei contribuții, guvernul român era solicitat să preia asupra sa cheltuielile de deplasare, de transport și cazare pentru personalul implicat în realizarea filmului, precum și asigurarea accesului în România a colaboratorilor străini. În încheierea scrisorii, G. Rutten își exprima speranța într-un răspuns favorabil al guvernului român.

Cunoscînd, atît din discuția directă purtată cu reprezentantul firmei « Transfilma », cît și din scrisoarea menționată, condițiile și clauzele impuse de casa de filme olandeză, reprezentantul guvernului român s-a întors în țară pentru a informa pe cei în drept. Și una dintre primele griji ale lui Marcel Romanescu, revenit în București, a fost să obțină acordul de principiu al lui Sadoveanu, pe care, în acest scop, îl cheamă, printr-o telegramă, la București (fila 3).

Între timp, dialogul dintre guvernul român și « Transfilma » a continuat, fie direct, fie prin intermediul unor schimburi de scrisori. În acest sens prezintă un deosebit interes scrisoarea din 15 mai 1929 a baronului F. C. Maydell, directorul societății « Transfilma », și răspunsul autorităților române din 16 mai 1929, în care sînt stabilite principalele puncte ale colaborării și contribuției celor două părți, documente ce au valoarea unor aranjamente cu stipulații și obligații precise (fila 18 și urm.).

Astfel, scrisoarea stipulează că guvernul român consimte a contribui la cheltuielile necesare realizării filmului cu suma de un milion de lei. Această sumă urma să fie depusă pînă la 1 iulie 1929 — dacă pînă la acea dată se vor termina lucrările preliminare de pregătire a filmului — și transferată « la o bancă de prim ordin ». De asemenea, se stipula că guvernul, prin M.A.E., va mai pune la dispoziția « Transfilmei » încă un milion de lei, sumă ce urma a fi oferită de Banca Națională a României și de alte bănci din București. În schimbul acestor

¹ Arhiva istorică centrală, Fond Ministerul Propagandei Naționale, Propaganda, IV, dosar 302.

² « Transfilma », societate în nume colectiv, avînd doi asociați: baronul F. C. Maydell și R. von Reitzenstein. Pînă la realizarea filmului *Venea o moară pe Siret*, ea a mai lucrat un film de propagandă pentru Societatea de construcții Scheulde, de la Vilssingen, și altul pentru Societatea de navigație Zeeland — ambele rămînînd mulțumite. Ea a mai

lucrat un film important — *De la sat de pescari la metropola*, film de propagandă pentru portul Rotterdam — finanțat de municipalitate, care a fost și ea foarte mulțumită de reușita lui.

³ Arhiva istorică centrală, Fond Ministerul Propagandei Naționale, Propaganda, IV, dosar. 302, f. 148. În continuare, trimiterile la dosarul ce ne-a servit ca sursă se vor da în text, indicîndu-se fila.

contribuții, M.A.E. al României își revendica, în aceeași scrisoare, dreptul de a primi 25% din veniturile realizate din vânzarea filmului. De asemenea M.A.E. pretindea să fie ținut la curent cu toate operațiile comerciale impuse de realizarea și difuzarea filmului și solicita pentru atașatul de presă român la Haga dreptul de a controla cheltuielile societății, registrele și corespondența acesteia. În același timp, ministerul se angaja să dea tot concursul pentru importul de aparatură și materiale, ca și pentru libera circulație a personalului tehnic și artistic, și se obliga a face toate demersurile necesare pentru realizarea filmului, dar cerea să i se pună la dispoziție detaliile scenariului, lista artiștilor angajați și să rezerva dreptul de a stabili ulterior unele detalii « ale acestui aranjament, pe baza condițiilor generale conținute în scrisoarea noastră sus indicată » (fila 18).

Acceptarea de ambele părți interesate a punctelor esențiale privind colaborarea la realizarea viitorului film a permis grăbirea lucrărilor pregătitoare și a urgentat căutarea mijloacelor materiale și financiare. Într-adevăr, o problemă importantă pentru M. A. E. o reprezenta procurarea celui de-al doilea milion de lei, care urma să fie subscris de bănci, și în dosar se păstrează intervențiile oficiale ale Direcției presei din minister prin care se solicita băncilor transferarea sumelor pe care au acceptat să le subscrie.

« Luînd act cu satisfacție de amabilul dvs. consimțămînt — se spune în adresa către B.N.R. —, ne permitem a vă arăta că lucrările pentru realizarea filmului vor trebui să înceapă cît mai curînd și că întreaga sumă necesară va trebui să fie disponibilă cel mai tîrziu pînă la începutul lunii iunie » (fila 15). Iar în adresa către Banca de credit română din 22 iunie se arată că M.A.E. este foarte recunoscător « pentru concursul atît de prețios cel dați prin aceasta operei întreprinse în scop de a face cunoscută, prin mijloace artistice, țara noastră în străinătate și vă asigurăm că sprijinul ce-l dați acestei acțiuni de interes național nu va rămîne fără folos » (fila 44).

La 6 zile de la primirea acestei adrese, Banca de credit anunță Ministerul de Externe că a depus la B.N.R. suma de 500 000 de lei, cu care banca se angajase. Este, de fapt, cea mai consistentă dintre contribuțiile unei bănci la facerea filmului. În perioada ce a urmat, și alte instituții bancare, de transport și asigurare au subvenționat fondul deschis la B.N.R., după cum urmează: Societatea Dacia-România cu 50 000 de lei, Banca comercială cu 100 000 de lei, Banca Marmorosch-Blank cu 100 000 de lei, Banca Națională a României cu 200 000 de lei, Banca Românească cu 100 000 de lei, Banca Bercowitz cu 100 000 de lei (fila 65 și urm.). La 6 iulie 1929, Direcția presei înainta ministerului un referat în legătură cu situația fondurilor pentru film, arătînd că, în urma demersurilor făcute, s-a obținut « pînă acum de la bănci și întreprinderi suma de 1 130 000 de lei, care a fost pusă la dispoziția casei „Transfilma“ » (fila 214). Demersurile pentru procurarea altor sume de la bănci și întreprinderi au continuat, astfel că

au mai subscris 200 000 de lei societățile Lupeni și Petroșani, 50 000 de lei U.D.R. și 25 000 de lei Societatea Urania.

Fondurile fiind asigurate, mai era însă necesar să se stabilească — în scris — condițiile impuse de autorul cărții care a stat la baza scenariului, precum și drepturile și obligațiile « Transfilmei » și ale Ministerului de Externe în raporturile cu el. Elucidarea acestor probleme o întîlnim în scrisoarea Direcției presei din 8 iulie 1929 către M. Sadoveanu (fila 148) și în scrisoarea de răspuns a acestuia (fila 187). În adresa Direcției presei, după ce se arată că M.A.E. « a decis să dea întregul său concurs pentru reușita acestui film și să supravegheze de aproape lucrările care urmează să înceapă chiar în cursul acestei săptămîni », se solicită autorizația « formală și exclusivă pentru utilizarea titlului și subiectului romanului domniei-voastre ». De asemenea se cere scriitorului să fie de acord ca firma să poată proceda la orice modificări, adaosuri, suprimări în subiectul romanului, după necesitățile filmării. În același timp se arăta că pentru cesiunea drepturilor sale de autor scriitorul va primi « la completa terminare a filmului un onorar de 2 000 (două mii) florini olandezi, o dată pentru totdeauna » (circa 135 000 de lei). Așa cum rezultă din scrisoarea de răspuns a lui M. Sadoveanu, acesta acceptă integral și fără modificări condițiile sugerate în scrisoarea amintită.

La 7 iulie — potrivit programului întocmit — au sosit la București Martin Berger, Laszlo Schäffer, Gerhard Rutten și alții (fila 150). O dată cu ei au început să sosească în țară primele aparate, accesorii, costume și recuzite. La 10 iulie o parte din aparate se găseau în vama Gării de Nord din București. Actorii, regizorii, personalul tehnic și alți reprezentanți ai « Transfilmei » care primiseră viza de intrare în România pentru realizarea filmului erau următorii: Gerhard Rutten (olandez), Martin Berger (german), Laszlo Schäffer (ungur), Andreas Baruj (ungur), Alfred Stein (german), Daniel Portnoff (pașaport Nansen), Louis Barziley și Hertha von Maydell (olandeză), Marcella Albani (italiancă), Ita Rina (iugoslavă), Werner Fuetterer (german), Sybille Morel (germană), Nikolai Malikoff (pașaport Nansen), Peter Voss (german), Boris Mihailov (bulgar), Willy Gerloch (german), Friedrich von Maydell (olandez), lista încheindu-se cu un frizer (fila 178). Ceea ce izbește la prima vedere, citind lista de mai sus, este prezența unor actori și a unui personal tehnic recrutat din 6 țări. Dintre actori remarcăm pe cunoscuta vedetă italiancă Marcella Albani și pe Werner Fuetterer.

Odată încheiate pregătirile, s-a putut trece, imediat după sosirea în țara noastră a actorilor și a personalului tehnic, la realizarea primelor secvențe. Documentele ne oferă posibilitatea de a cunoaște amănunte interesante asupra locurilor de filmare, a datei efectuării lor, a sprijinului autorităților locale și a contribuției unor instituții și întreprinderi din țara noastră.

La 8 iulie, printr-o circulară telegrafiată, M.A.E. recomandă călduros tuturor autorităților civile și

militare pe « Dl. Baron Friedrich von Maydell, directorul casei cinematografice « Transfilma », venit în țara noastră pentru a conduce lucrările unui film de propagandă românească sub auspiciile acestui departament... și le roagă să binevoiască a-i acorda tot concursul de care va avea nevoie pentru îndeplinirea misiunii sale » (fila 142). Recomandări cu conținut similar sînt trimise și pentru G. Rutten, regizor asistent al « Transfilmei », și pentru Martin Berger, regizor (fila 143).

La 10 iulie, prefectii județelor erau din nou solicitați să dea tot concursul reprezentanților M.A.E., delegaților ce însoțesc personalul « Transfilmei ». Comandantului corpului de jandarmi i se solicita să binevoiască a pune în vedere companiilor de jandarmi din județele Neamț, Suceava, Bacău, Roman, Prahova, Brașov, Mureș, Argeș să dea concursul personalului împuternicit de minister să însoțească echipele de filmare (fila 166). Această informare, pe lîngă aria largă a zonei și punctelor unde s-au efectuat filmările, indică și faptul că s-a filmat în același timp, în puncte diferite, de mai multe echipe.

Așa cum era de așteptat, cadre importante ale filmului au fost realizate în zona Siretului, la Gădinți (jud. Roman), precum și în zona orașelor Roman și Pașcani (filele 157, 162). Echipa care a filmat în Moldova și-a început lucrul la 11 iulie. Aflăm aceasta dintr-o telegramă din 10 iulie a lui Gafencu către prefectul județului Roman, prin care îl anunță că a doua zi — 10 iulie — vor sosi reprezentanții M.A.E. « cu rapidul împreună cu alte 6 persoane pentru filmare » (fila 157). Tot în 10 iulie ministrul de război era solicitat să pună la dispoziție cîteva motoare de avion pentru « a simula o furtună și vînt », iar pentru scenele de noapte în regiunea Gădinți se cerea aceluiasi minister să împrumute proiectoare, montate pe autocamioane, în perioada 19—27 iulie (fila 162). Ministerul de Război și Inspectoratul general al aviației au aprobat cele solicitate cu condiția « să se plătească cheltuielile ». Tot pentru filmările din Moldova se cerea Observatorului astronomic să precizeze « în ce puncte anume din regiunea Roman și Pașcani se găsesc zone ciclonice », întrucît era nevoie « să se transforme o ploaie prin mijloace artificiale în furtună ». Din aceste detalii se poate trage concluzia că realizatorilor străini li s-a pus la dispoziție, de către partea română, tot ce-și puteau dori pentru o bună realizare a filmărilor.

O altă echipă și-a început filmările în Prahova. Aici în zilele de 15—18 iulie s-au deplasat 13 persoane ale « Transfilmei », care au realizat unele scene în zona Morenilor.

Avînd sprijinul tuturor autorităților civile și militare, filmările au fost efectuate într-un timp record. Încă de la 22 iulie erau expediate primele bobine de negativ ale filmului *Venea o moară pe Siret*. Printr-o adresă a lui E. Filotti, atașatul român de presă din Berlin era înștiințat că s-a expediat « ca transport urgent, prin casa Schenker, o ladă cu cutia de tablă conținînd în total 1800 m de film negativ expus, dar nedezvoltat. Este parte din pelicula « Transfilmei ». Se indica atașatului ca pelicula

să fie dată la Kopieranstalt Wolff Efa Atelier, în Cicerostasse, Berlin Hollensee.

Pregătiri intense, mobilizări de forțe s-au făcut și pentru filmările de la Palatul Mogoșoaia. Pentru ziua de 19 iulie se cerea prefectului județului Ilfov o secție de jandarmi în vederea asigurării ordinii în comuna Mogoșoaia « unde, potrivit scenariului întocmit, se va filma o nuntă țărănească » la Palatul Bibescu (fila 226). Prin aceeași adresă se cereau, tot pentru 19 iulie, 20 de căruțe țărănești în bună stare, necesare transportării nuntașilor, « potrivit obiceiurilor țărănești ». Comandantul Regimentului 4 Roșiori era rugat să ofere 30 de călăreți, sub conducerea unui subofițer, necesari punerii în scenă a nunții. De asemenea se cereau 3 cai ofițerești « frumoși și bine dresați, de care artiștii se vor folosi pentru a simula o fugă ». Se recomanda ca soldații să fie dotați cu pistoale — focuri oarbe — pentru a trage tradiționalele focuri de pușcă (fila 228). Tot pentru înregistrarea « nunții » de la Mogoșoaia, comandantul șef al Manutanței armatei era rugat să aprobe 20 de care trase de boi, « ce vor fi împodobite sub îngrijirea noastră ». Carele urmau să fie folosite și pentru transportul finului și grîului « la înscenarea serbării secerișului » (fila 29).

Și Teatrul Național a contribuit cu 40 de costume naționale, scoarțe și odăjdii preoțești, iar Pirotehnia armatei a confecționat 2 000 de artificii, specialiștii întreprinderii contribuind și la aranjarea lor. Pentru cele 150 de rachete și 5 palmieri, Pirotehnia armatei solicita, la 22 iulie 1929, suma de 28 000 de lei (fila 246).

Filmările la Mogoșoaia au continuat și în zilele următoare. Deducem aceasta din adresa înaintată direcției Uzinelor comunale de gaz și electricitate la 26 iulie, prin care i se cerea, pentru acea zi, « un cît mai mare număr de reflectoare cu becuri electrice și cantitatea de cabluri necesare montării lor », precum și personalul necesar spre a asigura buna lor funcționare (fila 255).

Pentru filmarea secvenței unui tîrg de vite s-a apelat la ferma de la Pantelimon a Eforiei spitalelor civile (fila 255).

Ziua de 26 a fost rezervată, printre altele, pentru filmarea unui incendiu la o moară (probabil moara Ciurel). La realizarea secvenței respective s-a apelat la sprijinul Arsenalului armatei din București, care a oferit o pompă și personalul respectiv (fila 256).

În zilele de 28 și 29 iulie au fost realizate scenele care redau o inundație. Secvențele respective au fost realizate cu concursul Centrului de aviație de la Băneasa, care a oferit două avioane cu ajutorul cărora s-a filmat la moara Ciurel (București) și pe Dunăre, la Brăila (așa cum rezultă dintr-o telegramă din 4 august a lui M. Romanescu).

Importante scene ale filmului au fost realizate la Constanța în zilele de 3—4 august. Și aici sprijinul autorităților civile și militare a fost deosebit de valoros. Astfel s-a filmat portul Constanța, silozurile de cereale, tancurile de petrol, cazinoul etc. Vederile de la Constanța au fost luate din port, cu o barcă cu motor pusă la dispoziție de autoritățile militare ale portului (fila 162). Tot din

Constanța s-a filmat cartierul « grecesc » și « turcesc ». Pentru perioada filmării se cerea prefectului să ia măsuri « de pază și evacuare a ambelor cartiere pe timpul operațiunilor, pentru ca astfel să se poată păstra în film coloritul local » (fila 169).

La 3 august o parte din grupul de realizatori ai filmului pleacă la Brașov, spre Ghimeș, trecind prin Sf. Gheorghe și Tușnad în trei automobile, însoțiți fiind și de C. N. Dozy, consulul general al Olandei la București. La 4 august s-a organizat pentru grupul respectiv o excursie în jurul Bacăului, iar la 5 august colectivul își anunța sosirea la Piatra-Neamț, urmînd să viziteze « toată Valea Bistriței ». În ziua de 6 august, autoritățile județului erau rugate să organizeze « o procesiune pentru ploaie în partea de sus a județului cu țărani cît de mulți în costume naționale și preoți cît de mulți » (fila 280). După cum rezultă din aceeași telegramă din 4 august a lui Romanescu către E. Filotti, procesiunea pentru ploaie s-a desfășurat la Văratec.

Cu acestea se poate aprecia că filmarea cadrelor exterioare necesitate de realizarea filmului, precum și celelalte filmări programate în țară, erau practic încheiate.

În a doua jumătate a lunii august au început filmările scenelor de interior, în atelierele din Berlin ale întreprinderii Efa. În atelierele respective au fost reconstituite, cu obiecte trimise din țara noastră, casa inginerului din Moreni, moara, 3

camere din castel — rămînînd a fi realizate locuința administratorului și casa din Moinești —, « atmosfera fiind cea dorită », iar « Berger fiind mulțumit », așa cum aflăm dintr-o telegramă expediată de la Berlin la 31 august. Într-o telegramă anterioară (fila 331) se comunică tot din Berlin că « lucrul la film continuă zi și noapte ».

Paralel cu filmările interioare a început și montajul, în aceleași ateliere.

La începutul lunii noiembrie, filmul era gata. Deducem aceasta din telegrama 645, din 14 noiembrie 1929, prin care Direcția presei, prin M.A.E., cerea Legației Române din Berlin: « Înștiințați avocat Wolff și Wadler că filmul care a fost prezentat de noi caselor de locațiune nu poate fi vîndut peste 3 000 dolari. Rog răspuns telegrafic dacă putem încheia la acest preț. Întîrzierea vînzării ar deprecia filmul. Comunicați de asemenea ce vînzări au făcut pînă acum alte țări. Filotti ».

Am evidențiat cîteva din aspectele esențiale ale realizării filmului *Venea o moară pe Siret*, așa cum apar ele în dosarul ce a făcut obiectul prezentului articol. Firește, dosarul analizat cuprinde și alte date și informații⁴ în legătură cu filmul respectiv, precum și posibilități de lărgire a investigațiilor, care să ducă la interpretări și concluzii interesante. Dorința noastră a fost mai ales de a semna acest fapt.

PETRE DACHE

⁴ De exemplu tabloul colaboratorilor filmului, care se intitula în versiunea germană *Sturmflut der Liebe* (*Wetter leuchtern über'm Sereth*) și care era redat astfel (fila 93): Regie: Martin Berger; colaborare la regie și decoruri: Gerhard Rutten; operatori: Laszlo Schäffer și Andreas v. Barsy; scenariu: dr. Schirokauer; direcția de producție: von Maydell și dr. Portnoff; conducerea luărilor de vederi: Alfred Stein. Distribuția, la aceeași filă, era următoarea: Marcella Albani — Illeana; Nikolai Malikoff — Radu; Werner Fuetterer — Ionel;

Ita Rina — Diana; Peter Voss — Matei; Sybille Morel — Bălașa; Boris Mihailov — Solomon. Producția: « Transfilma », Transcontinentale Filmfabrikatie et Handel Omderneming — Rotterdam. Reprezentanța generală: Berlin SW. 68, Friedrichstrasse 49 a. Distribuția: Mondial Film Verleih GmbH, Berlin SW. 68, Friedrichstrasse 22. Reprezentanța mondială: « Transfilma », Vertriebsvertretung, Berlin SW. 68, Friedrichstrasse 49 a.

TEATRU — TEATROLOGIE

Într-un interesant grupaj alăturînd păreri de regizori de prestigiu, de la noi și de aiurea, *Contemporanul*, înregistra, pe pragul acestui an, felurite pronosticuri privitoare la destinele teatrului mondial în următorul deceniu. Renumitul regizor italian Giorgio Strehler releva « funcția civilă și socială » tot mai evidentă a teatrului și misiunea lui de a ne vorbi « despre dragoste, despre solidaritate, despre bine », adică despre fericire, obligîndu-ne « să luptăm pentru ea », în vreme ce Jean Vilar vedea peste zece ani preeminența teatrului « cu tendințe politico-sociale », un teatru « al forței, al persuasiunii », un teatru « cu adresă, revăzut și corectat de tineret ». Pentru Esrig, sarcina principală a teatrului consta în « refacerea contactelor cu lumea mare », pentru Penciușescu, într-o atență ascultare a « vocilor timpului » și într-un dialog cît mai întreg cu contemporanii. Liviu Ciulei îl situa integral în aria spirituală a « unei noi ere civilizatorii, era socialistă ». Iar Lucian Pintilie rostea răsplat aceluși crez pe care l-a exprimat prin toată activitatea sa, și anume că teatrul prezentului și al viitorului este un teatru de « politică și sociologie », că toate căutările de formule noi, de la Julian Beck la Grotowski, nu sînt decît reflexul unei « teribile de complexe realități politice », înfățișarea teatrului decizînd-o « marile tensiuni, marile probleme, marile dezbateri, marile interese ». « Zborul e o formă a determinării », conchidea el.

Deschizînd această perspectivă, cum se prezintă prima jumătate a anului teatral 1971, în fapt continuarea stagiunii începute în toamna trecută sub semnul unei mari diversități de preocupări? Ceea ce frapază în primul rînd este marea număr de premiere, atît în capitală cît și în provincie, și, pe harta acestor premiere, prezența covîrșitoare a pieselor românești. Spicuim din premierele bucu-reștene: *Să nu-ți faci prăvălie cu scară*, de Eugen

Barbu, regia — Sanda Manu, scenografia — Mihai Tofan; *Săptămîna patimilor*, de Paul Anghel, regia — George Teodorescu, scenografia — I. Popescu-Udriște; *Pisica în noaptea Anului Nou*, de D. R. Popescu, regia — Horea Popescu, scenografia — Elena Pătrășcanu-Veakis (Teatrul Național « I. L. Caragiale »); *Și eu am fost în Arcadia*, de Horia Lovinescu, regia — Dan Nasta, decorul — Dan Nemțeanu; *Schimbul*, de Paul Claudel, regia — Ion Olteanu, scenografia — arh. Teodor Dinulescu; *Omul care...*, de Horia Lovinescu, regia — George Rafael (Teatrul « C.I. Nottara »); *Play Strindberg*, de Fr. Dürrenmatt, regia — Liviu Ciulei și Petre Gheorghiu, scenografia — L. Ciulei; *Patru oameni fără nume*, de Radu Bădilă, regia — Petre Popescu; *Povestiri din Pădurea Vieneză*, de O. Horvath (Premiul Kleist pe 1931), regia — N. Toscani, scenografia — Dan Jitianu; *D-ra de Belle-Isle*, de Dumas-tatăl (Teatrul « Lucia Sturdza Bulandra »); *Zadarnice jocuri de iubire*, de Shakespeare, regia — Sorana Coroamă, costume — Mioara Buescu; *Tîmp și adevăr*, de Eugenia Busuioceanu, regia — Ion Cojar, decor — Șt. Hablinski, costume — Gabriela Nazarie; *Ape și oglinzi*, de Paul Everac, regia — Ion Cojar, scenografia — Șt. Hablinski, muzica — Theodor Grigoriu; *Pisica sălbatică*, de Ștefan Berciu, regia — Sorana Coroamă, scenografia — arh. Vladimir Popov și Diana Ioan (Teatrul Mic); *Freddy*, de Robert Thomas, regia — Geta Vlad, decoruri — Sanda Mușatescu, costume — Eugenia Bassa-Crișmaru (Teatrul Giulești); *Alcor și Mona*, musical după *Steaua fără nume*, de M. Sebastian, regia și adaptarea — Sanda Manu, versuri — Flavia Buref, scenografia — Dan Nemțeanu, muzica — Camelia Dăscălescu (Teatrul de Comedie); *Siciliana*, de Aurel Baranga, regia — Olimpia Varadi-Arghir, costume — Olga Muțiu; *Spargerea de la miezul nopții*, de dramaturgul sîrb Miroslav Mitrovici, regia — Călin Florian, scenografia — arh. Igor

Skaku muzica de scenă — Carmen Păsculescu (Teatr e revistă și comedie « Ion Vasilescu »); *De ce a furat zmeul mingea*, de O. Pancu-Iași, după Jan Malik, textele cîntecelor — Nina Cassian, regia Margareta Niculescu, scenografia — Mioara Buescu, muzica — Corneliu Cezar; *Peter Pan*, de Gellu Naum, după James Barry, regia — Ștefan Lenkisch, decorul — Mioara Buescu, păpuși — Ella Conovici, muzica — Pascal Bentoiu (Teatrul « Tândărică »). La acest din urmă teatru, în cealaltă latură a lui, de studio, trebuie menționate două noi *Nocturne*, IV și V: *Bucurie*, recital de muzică și poezie al actriței Ina Otilia Ghiulea, interpretînd versuri proprii, cîntece românești, songuri, șansonete și blues-uri, acompaniată de pianistul și cîntărețul Ivănuș Șugar și de compozitorul Petre Munteanu, în regia lui Ion Olteanu; și *Declarația patetică*, montaj cu titlu împrumutat de la un volum de versuri al regretatului Miron Radu Paraschivescu, pe versuri ale poetului și pe texte de Geo Bogza, Geo Dumitrescu, Nicolae Labiș, Magda Isanos, Bertolt Brecht, în regia lui Ivan Helmer, recitățile alternînd cu dansurile cuplului Miriam Răducanu, Gheorghe Căciuleanu, pe melodii de muzică veche românească. Trebuie de asemenea semnalată inițiativa ATM-ului de a organiza în sala « Studio » a Ateneului seri de teatru destinate mai cu seamă relevării artei interpretative a unor personalități actricești marcante. Seria acestor spectacole a fost deschisă de piesa într-un act a lui John Cromwell *Premieră*, jucată de Olga Tudorache, în regia lui Laurențiu Azimioară. În regia aceluiași a urmat *La musica* de Marguerite Duras, interpretată de Irina Răchițeanu-Șirianu și Constantin Codrescu, în scenografia Doinei Levința. În sfîrșit, *Nu, nu regret nimic*, dramatizare după memoriile mării cîntărețe franceze Edith Piaf, avînd-o ca protagonistă pe Corina Constantinescu, în regia lui George Carabin. În luna ianuarie, teatrul-laborator al studenților bucureșteni și-a reluat, după o lungă pauză, activitatea, la Casa de cultură a studenților, cu o seară Brecht: *Micul Organon '70* (premieră absolută) și *Cerșetorul sau cîinele mort*. În programul teatrului studențesc « Casandra » al IATC-ului au figurat premiere ca *Diavolul alb* al elisabetanului John Webster, în regia Sandei Manu și a lui V. Moldovan, ori *Lăpușneanul*, în regia foarte tinărului Dan Micu. În fine, la Clubul Universității și la Student-Club a avut loc recitalul de poezie *Între două orașe*, realizat de Tiberiu Dosan. Prezența studenților a fost așadar activă în viața teatrală a capitalei.

Printre premierele provinciei se remarcă succesul *Pisicii în noaptea Anului Nou*, de D. R. Popescu, montată pe cel puțin trei scene: Tg. Mureș, Brașov (regia — Eugen Mercus), Cluj (Mircea Matcaboji); de asemenea, al piesei *Duet* de Andi Andrieș, jucată și la Iași și la Botoșani; ca și a celor *Patru oameni fără nume*, de Radu Bădilă, care apar și la teatrul « A. Davila » din Pitești și la Teatrul de Stat « Valea Jiului » din Petroșani. Teatrul Național din Craiova a prezentat *Zodia Taurului*, de Mihnea Gheorghiu (scenografia — Florica Mălureanu), Teatrul de Stat din Sibiu, *Vremea liliacului*, de Eugenia

Busuioceanu, iar Teatrul de Stat din Reșița, *Ochii dragi ai bunicului*, de Mihail Davidoglu (regia — Eugen Vancea, scenografia — Liviu Ciulei). Tot la teatrul piteștean « Davila », actorul Valeriu Buciu a susținut dificila partitură a personajului gogolian din *Jurnalul unui nebun*. Teatrul Național « Matei Millo » din Timișoara a găzduit premiera piesei lui Peter Weiss *Mockinpott*, în regia Ancăi Ovanez, Teatrul de Stat din Oradea pe aceea a piesei lui Albee *Totul în grădină*, în regia Mariettei Sadova și scenografia Elizei Popescu-Zisiade. La Teatrul de Stat din Sibiu, Adrian Tatos a pus în scenă poemul dramatic *Zamolxe*, de Lucian Blaga, la Teatrul « M. Eminescu » din Botoșani, proaspătul absolvent Alexa Visarion *Cei doi tineri din Verona*, de Shakespeare, iar la Naționalul ieșean, Cătălina Buzoianu a montat farsa molierescă *Bolnavul închipuit*, cu scenografia Smarandei Crețoiu și măștile Lianei Axinte.

Schimbul dintre capitală și provincie a fost mai nutrit de a doua decît de prima. O microstațiune a Teatrului Giulești (30 martie — 1 aprilie) a dat prilej publicului clujean să vadă trei spectacole: *Meșterul Manole*, de Blaga și *Nunta lui Figaro*, de Beaumarchais, ambele în regia lui Dinu Cernescu, și *Acești îngeri triști*, de D. R. Popescu, în regia lui Geo Saizescu. În București au poposit însă mai multe trupe din diverse orașe ale țării. Încă din ianuarie, Teatrul de Stat din Turda s-a prezentat aci cu *Casa Bernardei Alba*, de Federico Garcia Lorca, în decorurile lui Mircea Matcaboji, și *Asta-i ciudat*, de M. R. Paraschivescu, în scenografia lui Constantin Russu. I-au urmat, de pildă: Teatrul din Reșița, cu *Suflete tari*, de Camil Petrescu, în regia Ioanei Olteanu și scenografia lui Ion Bobeică; Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, cu *Balul hoșilor*, de Anouilh, în regia lui Radu Penculescu, și *Harap Alb*, dramatizare după basmul lui Creangă, în regia Zoi Anghel Stanca, decorurile lui Vladimir Popov, costumele Diane Ioan și mișcarea scenică a lui Gh. Căciuleanu; Teatrul de Stat Maghiar din Cluj, cu un mănunchi de cinci piese: *Poveste de iarnă*, de Shakespeare, în regia lui Tamas Major de la Teatrul Național din Budapesta, *Camera de alături*, de Paul Everac, în regia lui O. Rappaport și scenografia lui Paul Bortnovski, *Casa cu șapte buclucuri* (premieră pe țară) de György Mehes, în regia actorului Bela Horvath, *Trei surori*, de Cehov, în scenografia lui Helmut Stürmer, și *Favoritul* de Illyes și Teleki, în regia lui Szabó József și scenografia lui Köpeczi Bócz István de la Teatrul « Madách » din Budapesta; Teatrul de Stat din Galați cu *1 om = 1 om*, de Brecht, în regia Arianei Kunner-Stoica și scenografia lui I. Popescu-Udriște.

În răstimpul acesta, iarnă-primăvară-vară 1971, au avut loc diferite aniversări sau comemorări. Și-au serbat, de exemplu, 10 ani de vîrstă Teatrul de Comedie din București și Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, 15 ani — Teatrul « V. I. Popa » din Bîrlad, 25 de ani — Teatrul bucureștean Giulești și Teatrul Popular timișorean, cu care prilej Teatrul « Matei Millo » a fost investit cu titlul de

«Teatru Național». De asemenea, s-au sărbătorit două centenare: la Timișoara, 100 de ani de la primul spectacol în limba română în Banat; la Piatra-Neamț, 100 de ani de la construirea primei săli de teatru din oraș. Aniversări «individuale»: Nelly Sterian — 40 de ani de teatru. S-au comemorat: 25 de ani de la moartea lui V. I. Popa, organizându-se, de către județul Vaslui, manifestarea «Zilele culturii V. I. Popa»; 27 de ani de la moartea lui V. Vasilache (4 aprilie), jucându-se, în memoria lui, la Sala Palatului, comedia muzicală *Accelera-tul 402*, de Vasilache, N. Stroe și Șt. Cristodulo, în interpretarea teatrului «Davila» din Pitești. Doi mari actori s-au stins din viață, luind cu ei în lumea umbrelor o epocă a teatrului românesc: Ștefan Braborescu, la 91 de ani, și I. Antonescu-Cărăbuș, fostul partener al lui Tănase, la 60 de ani. Se cuvine a fi semnalată și dispariția a două personalități care au jucat un rol în teatrul universal: Jean Vilar, întemeietorul și directorul TNP-ului și fondatorul festivalului de la Avignon (ne-a vizitat țara, acum câțiva ani, jucând rolul lui Mercadet în piesa cu același nume de Balzac) și Helene Weigel, «die Weigel» cum i se spunea, soția, colaboratoarea și interpreta lui Brecht, împreună cu care a înființat renumitul «Berliner Ensemble» (și această trupă a apărut pe scenele noastre cu *Galileo Galilei* de Brecht).

În ceea ce privește turneele românești în străinătate, ele au început în februarie prin prezența Teatrului Giulești pe scena Teatrului Regal din Copenhaga cu *Meșterul Manole*, de Lucian Blaga, în regia lui Dinu Cernescu, scenografia Sandei Mușatescu și cu muzica lui Ștefan Zorzor. În aprilie, Teatrul Național «I. L. Caragiale» a participat atât la a VII-a ediție a Festivalului de la Florența (în cadrul manifestării «Rasegna Internazionale dei Teatri Stabili») cât și la «Premio Roma», prezentând mult discutatul *Rege Lear* în viziunea lui Radu Penciulescu. Reprezentațiile românești au însemnat un adevărat triumf, consacrand încă o dată regia noastră pe arena internațională. În iunie, în Berlinul occidental, la cea de a III-a ediție a «Interdramei», festival organizat de Asociația internațională de teatru de amatori (AITA), printre formații venite din Anglia, Suedia, Olanda, R. F. a Germaniei s-a aflat și colectivul Teatrului Popular din Buzău, cu un spectacol coupé alcătuit din *Farsa lui Pathelin*, *Peștera din Salamanca* de Cervantes și *Cuiul lui Pepelea* de V. I. Popa, în regia lui Cristian Munteanu și scenografia lui Vasile Jurje. În aceeași lună, Teatrul Național «V. I. Alecsandri» din Iași, pe baza unui schimb organizat cu un teatru polonez, a jucat în Polonia *Bolnavul închipuit*, de Molière și *Duet*, de Andi Andrieș. Pe de altă parte, Teatrul de Păpuși din Bacău a dat spectacole în R. P. Albania. Selecționat printre cele mai reprezentative colective păpușărești din lume, Teatrul «Țândărică» a participat la primul Festival mondial al teatrelor de păpuși organizat în cadrul festivalului anual «Wiener Festwochen», prezentând în zilele de 8, 9 și 10 iunie spectacolele *Elefanțelul curios*, de Nina Cassian, după Rudyard

Kipling, în regia lui Ștefan Lenkisch și scenografia Mioarei Buescu și, pentru adulți, *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal*, de Valentin Silvestru, după F. Garcia Lorca, în regia Margaretei Niculescu, decorurile Mioarei Buescu și cu păpușile Ellei Conovici. Actualmente, regizorul Dinu Cernescu, invitat la Copenhaga, montează acolo *Magia roșie* de Ghelderode, în scenografia lui Dan Nemțeanu. Tot în sfera contactelor internaționale trebuie consemnat doctoratul pe care-l pregătește la Paris Radu Penciulescu.

Prezența românească peste hotare se manifestă însă și prin abordarea dramaturgiei noastre de către trupe de teatru din alte țări. Astfel la Londra, în ianuarie, a avut loc la «Little Theatre» premiera piesei lui Ion Băieșu *Dresoarea de fantome*, în regia lui Johnnatan Gully; în februarie, la Teatrul Tineretului din Tallin, capitala R. S. S. Estone, premiera veritabilului «globe-trotter» care e piesa Ecaterinei Oproiu *Nu sînt Turnul Eiffel*; tot în februarie, în Elveția, la Zürich, colectivul de la «Theater an der Winkelweise», sub conducerea regizoarei Maria von Ostfelden, a pus în scenă *Iona*, de Marin Sorescu. La Teatrul «Jokai» din Bekescsaba (R. P. Ungară) a avut loc premiera piesei *Omul care a văzut moartea*, de V. Eftimiu (traducător: Szemler Ferenc), în regia lui Miszail Istvan, directorul teatrului, și în scenografia lui Ferentzi Sever, de la Teatrul de Stat din Arad; în fine, în martie, la Teatrul Dramatic din Skoplje, premiera piesei lui Sorescu *Paracliserul*, în regia lui Liubișă Gheorghievski (spectacol cu care teatrul și-a propus să participe la festivalul pieselor într-un act de la Sarajevo); iar la Praga, în aceeași lună, Teatrul-studio «Maringotka» a prezentat, în regia și adaptarea Zuzanei Kociova Burianova, un spectacol Caragiale intitulat *Conu Leonida față cu reacțiunea*, folosind însă texte din alte lucrări ale dramaturgului român ca: *Politică și delicatețe*, *Răsplata jertfei patriotice*, *Five o'clock*, *Românca*, *Lațul slăbiciunilor*, spectacol modern, pe o scenă centrală, cu decor minim.

Seria turneelor străine în România s-a deschis în ianuarie prin venirea Teatrului Popular din Subotića (R. S. F. Iugoslavia), cu *Răposatul*, de Branislav Nușici, în regia lui Radoslav Lazici și a Teatrului «Csokonay» din Debrețin, care s-a înfățișat pe scena arădeană cu trei tragedii de Sofocle: *Antigona*, *Oedip rege* și *Oedip la Colona* și un spectacol coupé. Tot în iarnă, a făcut popas, întâi în capitală, apoi la Brașov, Teatrul «Münchener Kammerspiele», oferind, față de versiunea regizorală românească, o variantă germană a piesei *Play Strindberg*, de Dürrenmatt, în regia lui Hans Schweikart și scenografia lui Jörg Zimmermann. În iunie, către închiderea stagiunii, ne-au vizitat o trupă franceză și una siciliană: ansamblul «Théâtre de la Cité» din Villeurbanne, de sub conducerea bine cunoscutului Roger Planchon (care ne încântase altădată cu niște insolți și plini de fantezie *Trei mușchetari*), prezentind la București, Iași și Timișoara *Tartuffe*, de Molière, și *Bleus, blancs, rouges*, montaj în 20 de tablouri și 20 de stampe populare

de Planchon; și «Teatro Stabile di Catania» cu două opere pirandelliene: *Liolà*, în regia lui Turi Ferro, și *Tichia cu zurgăldi*, în regia lui Romano Bernardi.

Festivalurile, simpoziioanele, sesiunile de comunicări s-au succedat într-un ritm destul de susținut, pe teritoriul întregii țări. La Bacău, în februarie, s-a ținut astfel o discuție cu privire la «Teatrul în viața copiilor», din inițiativa organizației locale a pionerilor, cu o vădită preocupare educativă. În zilele de 2 și 3 martie 1971, s-a desfășurat la București, în sala de conferințe a Casei Oamenilor de Știință, sesiunea de comunicări organizată de sectorul de cercetări teatrale din Institutul de istoria artei, pe tema: *Probleme actuale ale istoriei teatrului românesc modern și contemporan*. (O dare de seamă asupra acestei sesiuni se află inserată în numărul precedent al revistei SCIA, seria teatru, muzică, cinematografie, 1/1971, p. 103–105). La sfârșit de martie, între 24 și 28 ale lunii, a avut loc la Timișoara cea de a III-a ediție a sesiunii anuale de comunicări «Teatrul și cultura», de data aceasta avînd ca subiect *Dramaturgia originală și arta spectacolului românesc contemporan*, sesiune care a coincis cu una din cele patru etape zonale ale «Zilelor dramaturgiei românești». Comitetul pentru Cultură și Artă al Municipiului București a organizat, între 6 și 11 aprilie, în cadrul manifestărilor dedicate semicentenarului Partidului Comunist Român, o «Săptămîna a dramaturgiei românești». Tot în această perioadă s-a deschis, sub egida CSCA, Trienala de scenografie, inițiată de Uniunea Artiștilor Plastici și de Centrul român al organizației internaționale a scenografilor și tehnicienilor de teatru, expunînd schițe de decoruri și costume, elemente de recuzită, structuri scenice, diapozitive, filme, într-un cuvînt prezentînd publicului toate fazele de realizare a spectacolului, de la proiect la produsul finit. În sfîrșit, în decurs de mai bine de o lună, s-a desfășurat ampla întrecere pe țară a numeroase colective teatrale în cadrul «Zilelor dramaturgiei originale», închinată celei de-a 50-a aniversări a Partidului. După o etapă zonală, grupînd echipele concurente în patru mari centre din țară: Cluj, Craiova, Iași și Timișoara, a urmat etapa bucureșteană, și, în a doua jumătate a lunii aprilie (14–29), finala, reunind toate spectacolele selectate din provincie și din capitală. De pe lista premiilor acordate de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă cu ocazia «Concursului de creație și interpretare teatrală» cităm: *dramaturgie*: H. Lovinescu — *Omul care...*, P. Everac — *Ape și oglinzi*, Mihnea Gheorghiu — *Zodia Taurului*, Paul Anghel — *Săptămîna patimilor*, D. R. Popescu — *Pisica în noaptea Anului Nou*; *spectacole*: Teatrul Național «I. L. Caragiale» — *Săptămîna patimilor*, Teatrul Național din Craiova — *Zodia Taurului*, Teatrul de Stat din Tg. Mureș, secția maghiară — *Înainte de potop*, Teatrul Dramatic din Brașov — *Pisica în noaptea Anului Nou*; *actori*: 21 actori premiați; *regie*: premiul I —

Harag György, premiul II — Dan Nasta, Ion Cojar, premiul III — Taub Ianos; *scenografie*: premiul I — Florica Mălureanu, premiul II — I. Popescu-Udriște, premiul III — Dan Nemețanu, Mihai Tofan.

Concomitent cu «Zilele dramaturgiei originale» a avut loc în întreaga țară al VI-lea Festival de teatru de amatori «I. L. Caragiale», dedicat de asemenea Semicentenarului. În faza inițială s-au angajat peste 5 000 de colective de teatru și monraje literare, de limbă română, maghiară, germană și sîrbă, în finală ajungînd 219 formații. Au fost acordate numeroase premii și distincții. Luna iunie a fost și ea o lună bogată în asemenea manifestări. La Botoșani, ediția a II-a a «Zilelor Eminescu» a prilejuit premiera pe țară a piesei *Veronica*, de Claudia Millian-Minulescu, în regia Zoei Anghel Stanca. La Ipotești, cu aceeași ocazie, a avut loc spectacolul de sunet și lumină *Fiind băiet păduri cutreieram*, de V. Crăciun și E. Aron, iar în Parcul Eminescu spectacolul intitulat *Tot mai citesc măiastra-ți carte*. Ca în toți anii, Piatra-Neamț a strîns laolaltă nenumărați cercetători și oameni de teatru în jurul «Festivalului teatrelor pentru tineret și copii» (7–14 iunie), dublat de un simpozion pe tema relației teatru-tineret-școală, organizat de Centrul Național de Cercetări pentru Problemele Tineretului. Pe litoral, la Constanța, între 19–25 iunie, s-a desfășurat «Săptămîna teatrelor de păpuși» cu simpozionul: *Teatrul de păpuși — spectatorul său copilul*. Festivalul, la care s-au prezentat teatre din diferite orașe ale țării: Cluj, Ploiești, Botoșani, Iași, Bacău, Constanța, București («Țăndărică»), a avut însă și un caracter internațional, prin participarea unor colective de păpușari din Polonia, Cehoslovacia și Iugoslavia. Remarcăm de asemenea prezența la festival a secretarului general al UNIMA, scriitorul și profesorul Jan Malik.

În acest plan, al întîlnirilor internaționale, a avut loc la Londra, tot în iunie, o importantă manifestare, și anume cel de al XIV-lea Congres ITI. Printre temele dezbătute: *Publicul, prieten sau dușman al teatrului?*, sau *Formarea și raportul directorului și regizorului în spectacolul de operă*. De asemenea, s-a făcut o analiză a activității de pînă acum a acestei organizații («International Theatre Institute»), ca și a perspectivelor ei în viitor. Delegații țării noastre au fost: Radu Beligan, președintele Comitetului român pentru ITI și membru în Comitetul Executiv, Octav Enigărescu și criticul de teatru Margareta Bărbuță. Ei au prezentat un raport asupra mișcării teatrale la noi.

Ce concluzii s-ar putea trage privind această vastă panoramă a primei stagiuni din deceniul al optulea? Că prin bogăția și diversitatea ei, prin formele și stilurile variate de expresie, prin experiența cîștigată, ea conține promisiunea unor încă greu de definit — dar certe — viitoare cristalizări.

LILIANA ȚOPA

MUZICĂ — MUZICOLOGIE

CRONICA VIETII MUZICALE

(București, septembrie 1970 — mai 1971)

În prima parte a stagiunii, repertoriul concertelor a fost axat pe creația beethoveniană, cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la nașterea marelui compozitor. Orchestra Simfonică a Filarmonicii «George Enescu» a programat, la 11 și 12 decembrie: *Uvertura «Fidelio»*, op. 72, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 5* (solist Valentin Gheorghiu) și *Simfonia a VI-a «Pastorală»* — dirijor Emanuel Elenescu; la 25 și 26 decembrie: *Muzica de scenă la tragedia «Egmont» de Goethe, «Ah, Perfido!»* — *Scenă și arie pentru soprană și orchestră* (solistă Emilia Petrescu) și *Simfonia I* — dirijor Mircea Cristescu.

Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, dirijată de Iosif Conta, a prezentat la 17 decembrie: *Simfonia a V-a* și *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* (solist Emil Ghilels — U.R.S.S.), iar la 20 decembrie: *Uvertura «Leonora» nr. 3, Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* (solisti Ștefan Gheorghiu, Cătălin Ilea, Valentin Gheorghiu) și *Simfonia a VII-a*.

Filarmonica a organizat două recitaluri de pian: la 7 decembrie, Gheorghe Halmos a interpretat *Variațiunile pe un vals de Diabelli* și *Sonata op. 101 în la major*; iar la 28 decembrie, Maria Cardaș, *Sonatele op. 31 nr. 2, op. 78, op. 109 și Rondo în sol major op. 129*.

Cvartetul «Muzica» a susținut la 12 octombrie un program compus din *Cvartetele op. 95, op. 18 nr. 2 și op. 59 nr. 3*. Ciclul «Integrala Sonatelor pentru pian și vioară» a fost prezentat de Valentin Gheorghiu, cu Ștefan Gheorghiu la 16 decembrie, cu Mihai Constantinescu la 21 decembrie și cu Varujan Cozighian la 23 decembrie.

Împlinirea a 20 de ani de la moartea lui Dinu Lipatti a prilejuit un concert omagial, la 8 decembrie, în sala Ateneului Român. După un cuvânt introductiv ținut de Theodor Bălan s-au interpretat: *Sonatina pentru vioară și pian* (Cornelia Bronzetti și Victoria Ștefănescu), «*Aubade*» pentru flaut, oboi, clarinet și fagot (Virgil Frincu, Ion Danie, Constantin Ungureanu și Emil Biclea), *liederurile Sensation, L'amoureuse, Capitale de la douleur și Les pas* (Valentin Teodorian și Lisette Georgescu), *Concertul pentru orgă și pian* — în primă audiție mondială — (Horst Gehann și Corneliu Gheorghiu) și *Simfonia concertantă pentru două pianе și orchestră* (Sofia Cosma și Corneliu Gheorghiu), cu concursul Orchestrei «Camerata» dirijată de Dumitru Pop.

Un concert comemorativ Béla Bartók a avut loc la 25 septembrie cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la moartea compozitorului. Cuvânt de deschidere: Zeno Vancea. Orchestra Simfonică a Filarmonicii, condusă de Mircea Cristescu, a interpretat: *Două dansuri românești, Concertul pentru*

pian și orchestră nr. 3 (solist Gheorghe Halmos) și *Muzică pentru coarde, celestă și percuție*.

★

Orchestra Simfonică a Filarmonicii «George Enescu» s-a bucurat de prezența la pupitru a unor remarcabili dirijori străini. Astfel, Djura Jakšić, din R. S. F. Iugoslavia, a dirijat la 22 și 23 ianuarie: *Concerto grosso, op. 6 nr. 5* de Haendel, *Simfonia nr. 33 «Haffner»* de Mozart, *Concertul pentru vioară și orchestră în la minor* de Glazunov (solistă Silvia Marcovici) și *Uvertura «Les francs-juges»* de Berlioz. Lawrence Foster din S.U.A. a dirijat la 12 și 13 februarie: *Simfonia nr. 32* de Mozart, *Concertul pentru două viori și orchestră* de Wilhelm Berger — în primă audiție — (solisti Ștefan Gheorghiu și Varujan Cozighian) și *Suita a III-a* de Ceaikovski, iar la 19 și 20 februarie, un program Stravinski: *Concertul în re pentru orchestră de coarde, Concertul pentru pian și suflători* (solistă Liana Șerbescu) și *Suita de balet «Petrușka»*. La 2 și 3 aprilie, dirijorul francez Jean Martinon a condus *Suita de balet «Dardanus»* de Rameau, *Simfonia nr. 4 «Altitudes»* de Jean Martinon și *Simfonia a III-a* de Saint-Saëns.

Dintre concertele susținute de dirijorii permanenți ai Filarmonicii împreună cu soliști români și străini, subliniem pe cele conduse de Mircea Basarab și Mircea Cristescu. Astfel, Mircea Basarab a dirijat, la 18 și 19 decembrie: *Unisonos* de Ștefan Niculescu — în primă audiție românească —, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2* de Liszt (solist Alexandru Demetriad), *Simfonia I* de Schubert și *Cavalcada Walkyriilor* de Wagner; la 15 și 16 ianuarie, a acompaniat pe valoroasa solistă Gabriela Ijac în *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Prokofiev, iar la 5 și 6 martie, a interpretat două prime audiții: *Transmutanțe* de Eugen Wendel și *Concertul pentru vioară și orchestră* de Britten (solistă Dina Schneidermann, R. P. Bulgaria). La 29, 30 și 31 ianuarie, Mircea Cristescu a dirijat oratoriul *Messias* de Haendel, cu concursul soliștilor Emilia Petrescu, Martha Kessler, Nicolae Andreescu și Gheorghe Crăsnaru. Tot sub bagheta lui Mircea Cristescu, la 19 și 20 martie: *Umbre și lumini* — în primă audiție — de Ludovic Feldman, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Beethoven (solist Christoph Eschenbach, R. F. a Germaniei), *Șase monologuri la piesa «Jedermann» de Hoffmanstahl* de Franck Martin — în primă audiție — (solistă Martha Kessler) și *Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell* de Britten; la 29 și 30 aprilie: *Soclu pentru timp* de Liviu Glodeanu (solist Dionisie Konya), *Concertul pentru pian și orchestră în mi bemol major* de Mozart (solist Harry Datyner, Elveția), *Simfonia a VIII-a «Neterminată»* de Schubert și *Variațiuni pe o temă de Haydn* de Brahms; la 4 mai: *Dixtuor*

pentru suflători de Enescu, *Concertul pentru două pian și orchestră în do minor de Bach și Concertul pentru două pian și orchestră în mi bemol major de Mozart* (soliști Harry Dwyer și Valentin Gheorghiu). Același dirijor a prezentat la 28 februarie și la 22 martie integrala *Concertelor brandenburgice* de J. S. Bach, cu Orchestra de cameră a Filarmonicii.

O contribuție aparte în această stagiune a adus dirijorul clujan Erich Bergel care a susținut la București o serie de concerte unanim apreciate. La pupitrul Orchestrei Simfonice a Radioteleviziunii, el a oferit publicului nostru trei festivaluri Mozart-Bruckner, la 11, 18 și 25 februarie; apoi, cu Orchestra Simfonică a Filarmonicii, a dirijat un program de muzică românească la 9 și 10 aprilie: *Codex Cajoni* de Doru Popovici, *Concertul pentru pian și orchestră* de Paul Constantinescu (solist Valentin Gheorghiu) și *Simfonia I* de Enescu; un program Schubert, la 13 aprilie: *Uvertura în stil italian și Simfoniile a V-a și a VI-a*, iar la 16 și 17 aprilie: *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, *Variațiuni pe o temă rococo* de Ceaikovski (solist Daniil Șafran, U.R.S.S.) și *Seherazada* de Rimski-Korsakov.

★

Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii a avut la pupitrul câțiva renumiți dirijori străini, ca Armando la Rosa Parodi, Italia: la 29 octombrie, — *Requiemul* de Verdi, cu concursul soliștilor Maria Slătaru, Elena Cernei, Vasile Moldoveanu, Nicolae Florei și al Corului Radioteleviziunii; Igor Markevitch, Italia: la 4 și 5 noiembrie, — oratoriul *Creațiunea* de Haydn, cu concursul soliștilor Emilia Petrescu, Valentin Teodorian, Helge Bömches și al Corului Radioteleviziunii; Pierre Colombo, Elveția: la 19 noiembrie, — *Trei nocturne* de Debussy, *Mică simfonie concertantă* de Franck Martin, *Uvertura «Coriolan»* și *Simfonia a IV-a* de Beethoven; Charles Bruck, Franța: la 3 decembrie, — *Simfonia a II-a* de Lutoslawski — în primă audiție —, *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Wilhelm Berger — în primă audiție — (solist Cătălin Ilea) și *Simfonia a II-a* de Brahms; Thor Johnson, S.U.A.: la 14 ianuarie, — *Appalachian Spring* de Copland — în primă audiție —, *Simfonia spaniolă* de Lalo (solist Ștefan Ruha) și *Simfonia a III-a* de Saint-Saëns; Angel Surev, R.S.F. Iugoslavia: la 21 ianuarie, — *Suita din baletul «Inimă cu spini»* de Kresimir Baranovici — în primă audiție —, *Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind* de Tudor Ciortea — în primă audiție — (solist Alexandru Hrisanide) și *Simfonia a IV-a* de Dvorak; Enrique Garcia Asensio, Spania: la 4 martie, — *Simfonia a IV-a* de Mendelssohn-Bartholdy, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Pascal Bentoiu (solist Ștefan Gheorghiu) și *Suita a II-a din baletul «Daphnis și Chloe»* de Ravel; Maxim Șostakovici. U.R.S.S.: la 1 aprilie, — *Uvertura de concert* de Enescu, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* de Brahms (solistă Maria Fotino) și *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski.

Majoritatea dirijorilor noștri au inclus în repertoriul lor — din care n-au lipsit lucrări din muzica universală — creații românești aparținând compozitorilor de diferite generații. Totodată ei s-au bucurat de participarea unor soliști de frunte din

țară și din străinătate. Astfel Emanuel Elenescu a condus la 24 octombrie, în concertul închinat aniversării Organizației Națiunilor Unite: *Trei dansuri românești* de Theodor Rogalski, *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg (solist Valentin Gheorghiu) și *Simfonia a IV-a* de Brahms; la 12 noiembrie: *Toccata și fuga în re minor* de Bach-Stokovsky, *Concertul pentru orchestră* de Alfred Mendelssohn — în primă audiție —, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* de Chopin (solist Peter Rösler, R.D. Germană) și *Uvertura «Tannhäuser»* de Wagner; la 28 ianuarie: *Continuo* de Corneliu Dan Georgescu — în primă audiție —, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* de Ceaikovski (solist Pietro Spada, Italia) și *Simfonia fantastică* de Berlioz; la 11 martie: *Șase cîntece și o rumbă* de Mihail Jora, *Concertul pentru vioară și orchestră în do major* de Haydn (solist Mihai Constantinescu) și *Simfonia în re minor* de Franck; iar la 6 aprilie: *Preludiu și toccata* de Silvestri, *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg (solist Valentin Gheorghiu) și *Simfonia I* de Brahms. Remus Georgescu a dirijat la 26 noiembrie: *Preludiu, fugă, postludiu* de Cziky Boldizsar — în primă audiție —, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* de Rahmaninov (solistă Sofia Cosma) și *O viață de erou* de Richard Strauss. Mircea Basarab a executat la 4 februarie: *Scoarțe* de Mihai Moldovan — în primă audiție —, *Concertul pentru pian și orchestră în sol major* de Ravel (solistă Anne Queffelec, Franța) și *Simfonia I* de Mahler. Iosif Conta, la 18 martie, a avut ca solist pe Ion Voicu în *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1* de Paganini.

Orchestra de Studio a Radioteleviziunii a prezentat în concertele sale un număr apreciabil de prime audiții din muzica românească și universală. Astfel, la 15 octombrie: *Clepsidra* de Anatol Vieru, dirijor Ludovic Baci; la 22 octombrie: «*Evocare*» — cantată pentru mezosoprană, cor de femei și orchestră de Mircea Istrate (solistă Mihaela Mărcineanu) și opera *Idomeneo* de Mozart (soliști: Valentin Teodorian, Cornel Finățeanu, Elena Simionescu, Eugenia Moldoveanu, Eduard Tunașeanu, Pompei Hărășteanu, Georgeta Dumitru, Angela Dedulescu, Riurel Săndulache, Ion Soanea), cu concursul Corului Radioteleviziunii, dirijor Carol Litvin; la 24 decembrie: «*Remember*» — muzică pentru soprană și orchestră de cameră de Walter Mihai Klepper (solistă Virginia Manu), dirijor Liviu Ionescu; la 8 aprilie: *Simfonia a IV-a* de școală de George Enescu, dirijor Ludovic Baci; la 15 aprilie: *Elogiu* de Lucian Meșianu, dirijor Liviu Ionescu; la 22 aprilie: *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 2* de Șostakovici (solist Igor Bezrodnii, U.R.S.S.) și opera într-un act *Povestea unei mame* de Roman Vlad (solistă Emilia Petrescu) cu concursul Corului de femei și al Corului de copii ale Radioteleviziunii, dirijor Carol Litvin.

★

Bucureștiul a fost vizitat de câteva ansambluri orchestrale din străinătate și din provincie. Astfel, Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Bratislava a susținut două concerte. La 23 octombrie: *Omagiu lui Beethoven* de Jan Cikker, *Concertul pentru orgă și orchestră* op. 4 nr. 1 de Haendel, *Simfonia a III-a*

concertantă pentru orgă și orchestră de J. S. Bach (solist Ferdinand Klinda), *Taras Bulba* de Janáček și fragmente din *Suitele de balet « Romeo și Julieta »* de Prokofiev, dirijor Ladislav Slovák; iar la 24 octombrie: *Uvertura « Oberon »* de Weber, *Concertul pentru pian și orchestră* de Grieg (solist Jan Panenka) și *Simfonia a VII-a* de Dvořák, dirijor Ludovit Rajter.

Orchestra Simfonică a Filarmonicii din Oradea a interpretat la 6 noiembrie: *Divertisment pentru orchestră de coarde* de Sigismund Toduță, *Concertul pentru violoncel și orchestră în do major* de Hadyn (solist Valentin Arcu) și *Simfonia a III-a « Eroica »* de Beethoven, dirijor Erwin Acel; iar la 7 noiembrie: *Dans din Bihor* de Silvestri, *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1* de Beethoven (solist Gabriel Amiraș) și *Simfonia a V-a* de Ceaikovski, dirijor Miron Rațiu.

Orchestra Simfonică a Filarmonicii « Moldova » din Iași a prezentat la 13 noiembrie: *Vox Maris* de Enescu, *Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră* de Rahmaninov (solist Dan Grigore), *Variațiuni pe o temă de Haydn* de Brahms și *Suita I din baletul « Daphnis și Chloe »* de Ravel, dirijor Ion Baci; la 14 noiembrie: *Balada pentru orchestră* de Dumitru Bughici — în primă audiere —, *Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1* de Max Bruch (solist Daniel Podlovski) și *Simfonia a II-a* de Hacıaturian, dirijor George Vintilă.

★

Formațiile și soliștii de muzică de cameră au abordat, în general, un repertoriu mai variat decât orchestrele simfonice.

Un ciclu intitulat „Muzica de orgă de-a lungul veacurilor” a cuprins citeva recitaluri ample, susținute de Joseph Gerstenengst la 25 și 28 octombrie, de Horst Gehann la 18 și 21 noiembrie și de Franz Xaver Dressler la 3 martie.

Au dat recitaluri vocale Emilia Petrescu (la pian Martha Joja), cu lieduri de Wolf, Debussy, Ravel, și, în primă audiere, Doru Popovici, Marin Goleminov, Ned Rorem, Charles Ives și Aaron Copland, la 14 octombrie; Dan Iordăchescu (la pian Nikolas Astrinidis, Grecia), cu lieduri de Duparc, Ravel, Nikolas Astrinidis — în primă audiere —, Enescu și Hahn, la 25 noiembrie; Maria Coronada Herrera, Spania (la pian Doina Micu), cu arii și lieduri de Mozart, Beethoven, Strauss, Duparc, de Falla și Fernando Obradors, la 3 februarie; Martha Kessler (la pian Nicolae Rădulescu), cu lieduri de Mahler, Dvořák, Nicolae Coman — în primă audiere — și Musorgski, la 15 februarie.

Dintre cei ce au dat recitaluri instrumentale amintim pe: violonistul Semion Snitkovski și pianista Leonora Iosiovici (U.R.S.S.), 1 noiembrie, program Bach, Prokofiev, Szimanowski, Șostakovici și Ravel; cunoscutul pianist Dmitri Bașkirov (U.R.S.S.), 14 martie, program Mozart, Bach, Schumann, Prokofiev și Brahms; pianistul — revelație a stagiunii — Christoph Eschenbach (R.F. a Germaniei), 21 martie, lucrări de Alban Berg, Schumann și Beethoven; marele violoncelist Daniil Șafran (U.R.S.S.), care a interpretat la 14 și 20

aprilie integrala suitelor pentru violoncel solo de Bach. Integrala sonatelor pentru pian și vioară de Brahms a avut loc la 20 ianuarie, în interpretarea violonistei Cornelia Bronzetti și a pianistului Gabriel Amiraș, iar integrala sonatelor pentru vioară și pian de Schumann, — la 10 aprilie, în interpretarea lui Mihai Constantinescu și Alexandru Demetriad.

Formațiile de muzică de cameră din București, provincie și străinătate au avut un aport deosebit. « Musica nova » a prezentat la 11 octombrie un program de prime audiții de compozitori români: *Pentaedre* de Liviu Dandara, *Circulare* de Ștefan Zorzor, *Cantus Firmus* de Nicolae Brînduș, *Poly-morphie 5 × 7* de Costin Miereanu și *Sita lui Eratostene* de Anatol Vieru. Pianista greacă Athena Capodistria a interpretat, împreună cu Aurelian Octav Popa (clarinet), Cătălin Ilea (violoncel), Radu Chișu (oboi), Voicu Vasinca (flaut), Eugen Schillo (fagot) și Simion Jebelean (corn), la 21 octombrie, lucrări de Brahms, Dimitri Mitropoulos, Yannis Joannidis, Theodor Antoniou și Francis Poulenc. Trio-ul de coarde al Filarmonicii « Moldova » din Iași, compus din Ștefan Lory — vioară, Gheorghe Haag — violă, Ștefan Zărnescu — violoncel, a executat, la 11 noiembrie, piese de Mozart, Beethoven, Paul Constantinescu, Rudolf Escher, Rob du Bois și Ștefan Lory. La 16 noiembrie, cvartete italiene de Boccherini, Casella și Paganini, interpretate de Cvartetul Filarmonicii din Cluj. « Pacific art trio » al Colegiului « Scripps-Claremont » din California, compus din Alice Shapiro (pian), Israel Baker (vioară) și Edgar Lustgarten (violoncel), a dat două concerte, la 22 noiembrie — program Mozart, Erich Korngold (*Trio op. 1* — în primă audiere) și Dvořák, iar la 23 noiembrie, — Mozart, Beethoven și Brahms. Formația brașoveană « Pro musica » a interpretat, la 30 decembrie, lucrări de Liviu Teodor Teclu, Brahms și Schubert. O seară de muzică vieneză (Haydn, Mozart, Schubert) au oferit, la 13 ianuarie, Hilda Jerea, Mircea Opreanu, Valeriu Pitulac și Aurel Niculescu. Cvartetul « Philharmonia » a prezentat, la 25 ianuarie, piese de Zeno Vancea, Schumann și Schubert, iar la 28 martie, cu colaborarea pianistului Jan Sykora (R.S. Cehoslovacă), lucrări de Dussek, Haydn și Brahms. « Trio Iliescu », la 27 ianuarie: Buxtehude, Haydn, Beethoven. Cvintetul « Concertino », cu concursul sopranei Emilia Petrescu, a susținut, la 24 februarie, un concert intitulat « Bach și fiii săi ». Formația « Ars nova » din Cluj, condusă de Cornel Țăranu, a dat un concert de muzică contemporană, la 10 martie, cu lucrări de Berio, Boulez, Țăranu, Vasile Herman, Cage, Stroe, Roman Vlad, Varèse. Concertul de debut al cvartetului « Contemporan », alcătuit din Virginia Manu (soprană), Maria Teclu-Nemțeanu (harpă), Ionel Radonici (oboi) și Ștefan Prallea-Blaga (clarinet), a avut loc la 31 martie și a cuprins lieduri de Florica Dimitriu, Adrian Rațiu, Dan Constantinescu și Doru Popovici (la pian Viorica Cojocar) și lucrări în primă audiere de Carmen Petra-Basacopol, Mihai Moldovan, Mansi Barberis și Felicia Donceanu. Cvartetul « Pro Arte »

a interpretat la 7 aprilie un program de cvartete de coarde de compozitori români: Radu Paladi (în primă audiție), Pascal Bentoiu și Wilhelm Berger.

Cîteva concerte de muzică corală au adus un plus de bogăție vieții muzicale. Astfel, la 20 decembrie, cu prilejul împlinirii a 20 de ani de activitate a Corului Filarmonicii « George Enescu », dirijorii D. D. Botez și Vasile Pântea (la pian Nicolae Licareț), au prezentat un program de muzică preclasică și muzică românească: Teodor Bratu, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Felicia Donceanu, Constantin Palade și Radu Paladi. Corul Filarmonicii, dirijat de Vasile Pântea, a mai dat un concert de valsuri la 15 noiembrie (la pian Viorica Cojocariu și Irina Staicu), și la 15 martie, un program Kiriak și Cucu (soliști Aurelia Diaconu și Florin Dumitrescu). Corul « Gavriil Musicescu » din Iași, condus de Ion Pavalache, a susținut un concert *a cappella*, la 12 noiembrie (soliști Visarion Hutu și Georgeta Lungeanu).

Pe scena sălii Studio a Ateneului Român ca și pe scenele Conservatorului « Ciprian Porumbescu » s-au afirmat numeroase tinere talente. Orchestra « Academica » a Conservatorului, condusă de Alexandru Șumski, a susținut cîteva concerte: la 1 decembrie un concert comemorativ Dinu Lipatti (solistă pianista Doina Dacian), la 2 decembrie un concert de muzică franceză, cu concursul pianistului francez Charles Lilaman, iar la 3 mai, lucrări de compozitori români: *Sonata pentru orchestră de coarde* de Dumitru Bughici — în primă audiție —, *Concertul pentru pian și orchestră de coarde* de Dan Constantinescu (solistă Anca Rachmuth), *Piesă concertantă pentru oboi, fagot și coarde* de Adrian Rațiu (soliști Radu Chișu și Octavian Anghel), și *Antinomii* de Dan Buciu — în primă audiție.

În sala « George Enescu » a Conservatorului, formația « Grup trei + III » a dat un concert de muzică românească, la 15 martie, cu lucrări de Daniel Speer, Filotei Sin Agăi Jipei, Eustație Protopsaltul, Mihai Mitrea-Celarianu, Alexandru Hrisanide, Nicolae Brînduș și Costin Miereanu. Mai menționăm, din activitatea Conservatorului, spectacolul cu opera *Prizonierul de Dallapiccola*, la 16 noiembrie, dirijor Anatol Kisadji etc. etc.

Cele două orchestre simfonice bucureștene au sărbătorit Semicentenarul Partidului prin două mari concerte festive. Orchestra Simfonică, Orchestra de Studio, Corul mare și Corul de copii ale Radioteleviziunii au contribuit la deosebita reușită a concertului din 6 mai. În program: *La mulți ani, Partid al faptei* de Radu Paladi (pe versuri de Vlaicu Birna), *Stăpînul de Gheorghe Dumitrescu* (pe versuri de Eugen Jebeleanu), *Cîntare unui ev aprins* de Cornel Țăranu (pe versuri de Nicolae Labiș), *Odă orașului meu* de Theodor Grigoriu (pe versuri de Nina Cassian), *Muzică festivă* de Dumitru Bughici și *Simfonia a XI-a « In memoriam »* de Mihail Andricu. La realizarea acestui concert au contribuit dirijorii Iosif Conta, Carol Litvin, Aurel Grigoraș și Elena Vică, tenorul Ion Stoian și baritonul Dionisie Konya. La 8 mai, Orchestra Simfonică și Corul Filarmonicii « George Enescu », dirijori Mircea Cristescu și Vasile Pântea, au înscris în program: piesa *Tulnice* de Mihai Moldovan — în primă audiție —, *Simfonia a III-a « Dramatica »* de Andrei Porfetye — în primă audiție —, ciclul de *Șapte cîntece din ulița noastră* pentru bariton și orchestră de Paul Constantinescu (solist Ionel Pantea) și imnul pentru cor și orchestră *Mărire ție, Patria mea* de Mihail Jora (pe versuri de Mariana Dumitrescu).

BRÂNDUȘA CĂPLESCU

FILM—FILMOLOGIE

Prima jumătate a anului cinematografic 1971 a stat sub semnul cîtorva evenimente deosebit de importante pentru viitoarea evoluție a creației de film din țara noastră.

Cel dintîi și cel mai însemnat a fost întîlnirea tovarășului Nicolae Ceaușescu și a conducerii de partid cu creatorii din cinematografie. Discuțiile, purtate într-un spirit critic ascuțit, într-o perspectivă realistă și cu o largă deschidere a punctelor de vedere, s-au concretizat într-o serie de prețioase indicații date celor care activează în acest sector. Secretarul general al partidului comunist român a definit ca principale sarcini ale muncitorilor din cinematografie creșterea numărului de filme produse anual și adîncirea efortului de oglindire a realităților multiple și semnificative din viața României socialiste, pentru a ajunge la îmbogățirea conținutului de idei, la apropierea filmului românesc de viața oamenilor patriei noastre, la utilizarea cît

mai eficientă a mijloacelor pe care statul le-a pus la dispoziția creatorilor. Ca primă aplicare a acestor concluzii, lunile următoare acestei importante întîlniri au fost consacrate studierii principiilor și normelor unei noi organizări a cinematografiei, în special a producției, mai eficiente și mai raționale, care să permită ritmicitatea producției curente și verificarea capacității profesionale a creatorilor, definirea în ultimă instanță a stilului propriu al mult așteptatei « școli românești » de film.

Anticipînd oarecum rezultatele scontate prin aceste măsuri, cineasții noștri au adus pe ecran, în prima jumătate a anului cîteva producții bogate în făgăduieli, consacrate celui de-al doilea dintre evenimentele importante care au marcat viața cinematografică a anului, eveniment major din viața țării noastre, aniversarea unei jumătăți de veac de la înființarea partidului comunist român. În întîmpinarea acestui eveniment au

apărut pe ecran câteva filme de bună factură, în genuri deosebite, datorate unor scenariști și regizori de valoare consacrată sau de certe făgăduieli.

Ampla frescă istorică dedicată — pe un scenariu de Titus Popovici — figurii lui *Mihai Viteazul* de regizorul Sergiu Nicolaescu, a constituit, prin proporțiile efortului de producție, prin valoarea cătorva interpretări deosebite ca și prin amploarea răsunetului în public, evenimentul cinematografic cel mai important a sezonului. *Serata*, film de autor al Malvinei Urșianu, și-a propus — în jurul evenimentului istoric de la 23 August — să realizeze portretul unei lumi în descompunere dar și o meditație asupra condiției umane, o radiografie psihologică prin mijloacele cinematografului. De o clasică severitate în construcție și cu o mare știință a conducerii actorilor, dar și cu unele inadvertențe dramaturgice, cea de-a doua operă a Malvinei Urșianu confirmă darurile sale mature de regizoare. *Facerea lumii* pe scenariul lui Eugen Barbu, este un film în care Gheorghe Vitanidis a minuit cu fermitate procedeul retrospecțiilor, a dat prilej unor creații actricești de mare valoare (dintre care se desprind cele ale lui Liviu Ciulei, Virgil Ogășanu, Irina Petrescu și Marga Barbu) și a colaborat cu scenaristul său și cu măiestria operatorului Ovidiu Gologan pentru a evoca o epocă de mari prefaceri și frământări, anii dintre Eliberare și naționalizare, reușind să redea adeseori cu subtilitate dar și uneori cu îngroșări schematice, contradicțiile și eroismul, confuziile și luptele pline de sacrificiu ale acelei epoci cruciale.

Alături de aceste filme care confirmă profesionalitatea unor creatori ajunși la maturitate, prima

jumătate a anului a adus și intrarea în arenă a celei mai proaspete generații de realizatori, tineri absolvenți ai Institutului de artă cinematografică din anul trecut. Prezentat aproape programatic ca operă colectivă a unei ample echipe de scenariști, regizori și operatori, *Apa ca un bivoli negru* face dovada unor calități ce recomandă această echipă de creatori optimismului robust al celor care iubesc cinematograful nostru și privesc cu interes destinele sale viitoare. Împietind înregistrarea documentară a faptelor dramatice și eroice din marea înclăștare cu apele a lunilor mai și iunie 1970, cu sensibilitatea concepției și cu simțul psihologic al imaginilor-șoc, filmul acesta transformă documentarul într-un poem asupra omului și asupra virtuților sale eroice. Un moment care merită o creștătură aparte pe răbojul producției noastre.

Din punctul de vedere al activității de filmologie, prima jumătate a anului 1971 a înscris o etapă importantă în pregătirea istoriei cinematografiei românești, căreia îi sînt dedicate eforturile conjugate ale Institutului de istoria artei și ale Arhivei Naționale de Filme, prin apariția unui volum de *Contribuții la istoria cinematografiei în România (1896—1948)*. Întrunind peste 20 de colaborări relevante ale unor critici de artă și de film, istorici, cercetători și oameni de cultură din domenii variate, uniți de o comună pasiune pentru fenomenul cinematografic românesc, volumul oferă primele încercări de sinteză realizate pe baza vastului material documentar adunat în ultimii ani. El va servi desigur ca o bază solidă pentru pașii înainte spre elaborarea istoriei cinematografiei românești.

I. C.

O nouă metodologie în cercetarea teatrului contemporan*

(Les voies de la création théâtrale, 2 vol., Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1970)

Meritul revine echipei de specialiști de la C. N. R. S. (Centrul Național de Cercetări Științifice de la Paris) care încă din 1966 își antrenează colaboratorii într-o vastă acțiune de cercetare a fenomenului teatral contemporan și care valorifică o parte din rezultatele acestei munci colective, cu primele două volume din seria *Les voies de la création théâtrale*.

Față de studiile anterioare editate de C. N. R. S., pe aceeași formulă de cooperare în jurul unei teme centrale, cum au fost printre ultimele, *Le lieu théâtral dans la société moderne* și *Le théâtre moderne* (II), cercetarea actuală devine cu mult mai complexă atât prin temă — raportul dintre scriitura dramatică și punerea în scenă — cât și prin aria de cuprindere a fenomenului studiat. Obligatoriu, prin supunere la obiect, lucrarea aceasta implică o ambivalență a preocupărilor, o capacitate egală de descifrare a structurilor dramatice și de « lectură » a spectacolelor, contacte directe cu cele mai reprezentative centre teatrale din lume. Acțiunea întreprinsă acum este cu atât mai valoroasă, cu cât ea se impune ca prima contribuție de acest fel în literatura de specialitate, și cu atât mai necesară, cu cât problema reconstituirilor a fost dintotdeauna principala dificultate a cercetării teatrale.

* *Les voies de la création théâtrale*, două volume a cite 350 de pagini fiecare, ilustrate, format « coquille ». Vol. I: Teatrul Laborator, Wrocław, (Jerzy Grotowski, *Prințul Constant*); Odin Teatret, Holstebro, (Eugenio Barba, *Kaspariana*); The Living Theatre, (Julian Beck și Judith Malina, *The Brig*, *Frankenstein*, *Antigona*, *Paradise Now*); The Open Theatre, New York (Joseph Chaikin, J. C. Van Itallie, *The Serpent*); Arrabal, Victor Garcia (*Le cimetière des voitures*). Studii de Odette Aslan, Christiane Aubert, J. L. Bourbonnaud, Jean Jacquot, Serge Ouaknine, reunite și prezentate de Jean Jacquot.

Vol. II: B. Brecht, *Mutter Courage, Rezistibila ascensiune a*

Practic, în ce constă noutatea acestei metodologii și care sînt în primul rînd criteriile de selecție a materialului de studiu? În fața multiplelor aspecte ale artei teatrale actuale, semnificativă este prioritatea acordată acelei dramaturgii și acelor personalități artistice direct angajate în dezbaterile marilor probleme ale contemporaneității. Și ceea ce subliniază cercetarea, ca o primă orientare de principiu, este apariția unei noi psihologii de creație într-o realitate traumatizată de evenimentele ultimului război mondial și supusă unui proces de continuă alienare. Pentru spectatorul acestei lumi postbelice s-au scris piese ca *Andorra* de Max Frisch sau *Ancheta* de Peter Weiss, ca *The Brig* de Kenneth Brown, sau *Le cimetière des voitures* de Arrabal, și pentru a răspunde necesităților estetice ale aceluiași spectator, Julian Beck și Judith Malina, Grotowski sau Joseph Chaikin, Eugenio Barba sau Victor Garcia experimentează un nou limbaj scenic. În funcție de acest nou « obiect teatral » se vor defini prin urmare și instrumentele de investigare, fie că se consenmează pe viu procesul de creație în curs de desfășurare, și în directă consultare cu creatorii, fie că recompunerea unei viziuni scenice se face pe baza unei sistematice documentări (caiete de regie, imagini din spectacol și înregistrări, schițe de decor și planuri tehnice,

lui Arturo Ui; M. Frisch, *Andorra*; P. Weiss, *Anchetat*; A. Césaire, *Tragedia Regelui Cristophe*, *Un sezon în Congo*; J. Cabral de Melo Neto, *Moarte și viață severind*. Punerii în scenă: E. Axer, I. Bergman, G. de Boslo, B. Brecht, H. Buckwitz, E. Engel, G. Garran, K. Hirschfeld, F. Kortner, P. Palitzsch, H. A. Perten, E. Piscator, V. Puecher, J.-M. Serreau, S. Siqueira, J. Vilar, W. Wekwerth. Studii de: O. Aslan, D. Bablet, J.-C. François, P. Ivernel, P. Laville, J. Lorang, M. Meyer. Reunite și prezentate de Denis Bablet (Editura Centrului Național de Cercetări Științifice, Paris, 1970).

interviuri și declarații, cronici dramatice și comentarii adiacente). Dar, dincolo de rigoarea metodei și de bogăția informației, persistă în operația de reconstituire a unei puneri în scenă, așa cum bine se știe, un important coeficient de arbitrar. Cum se va putea transcrie imaginea integrală a unui spectacol, când notarea fiecărei indicații regizorale e susceptibilă de interpretări diferite, și când, așa cum spune Philippe Ivernel, « între intenții și realizare, între fotografiile de scenă, culoarea și ritmul spectacolului, toate decalajele, și chiar toate contradicțiile, sînt virtual posibile »¹. Și dacă în studiile de « regie comparată » (vol. II), bazate pe opere literare gata constituite, urmărirea relației text-punere în scenă se complică prin obligația de detectare a diverselor opțiuni regizorale în fața aceluiași opere dramatice, cel puțin la fel de complicată, din alt punct de vedere, este sarcina autorilor primului volum. Aici cercetarea grupează un material ieșit din sfera artei teatrale tradiționale. Partitura dramatică apare acum ca rezultatul unei munci colective și se edifică o dată cu spectacolul, în timpul pregătirii lui. Inițiativa aparține regizorului și echipei de actori, colaborarea cu dramaturgul e limitată, opera acestuia devine adesea un simplu pretext. Și dacă se schimbă atitudinea față de autorul dramatic, se schimbă deopotrivă și concepția asupra dramaturgiei. În aceste forme noi de teatru nu se mai urmărește « motivarea psihologică a unui caracter într-o situație concretă a vieții reale, ci explicarea lui prin recursul la un fond mitic, arhetipal ». Ceea ce se încearcă acum, vizează degajarea acelor energii latente, uitate sau înstrăinate în practica de adaptare a individului la comportamentul impus de societate². De aici, tendința de înfringere a inhibițiilor și automatismelor în jocul actoricesc, apelul la resursele profunde ale interpretului, la capacitatea lui imaginativă. De aici, modificarea mijloacelor de comunicare cu spectatorul, importanța acordată expresiei corporale și emisiei vocale, apariția unui nou limbaj, diferit de acela în care cuvîntul este atotstăpînitor. În consecință, un material de studiu care se refuză codificării, atîta vreme cît partitura dramatică și transpunerea ei scenică se bazează pe improvizație, chiar dacă subordonată unui sever plan de compoziție, îndelung gîndit. Pe de altă parte, între o echipă teatrală și alta, între un program estetic și altul există diferențe sensibile în ceea ce privește adeziunea la un anume repertoriu, finalitatea actului scenic, relațiile dintre regizor și actori. După recomandarea lui Jean Jacquot, conducătorul științific al întregii cercetări, pentru o mai bună definire a asemănărilor și deosebirilor dintre aceste forme de teatru, urmează să se examineze pe rînd, « munca actorului și raportul care se stabilește cu spectatorul, utilizarea textului și raportul cu autorul dramatic, temele alese și raportul lor cu moștenirea culturală și fondurile mitice ale civilizației moderne »³. Dacă acestea sînt reperele generale ale

cercetării, în practica propriu-zisă a reconstituirilor se regăsește de asemenea o tehnică de lucru comună, și anume: împărțirea spectacolului pe secvențe (analiza desfășurată a succesiunilor spațiale și temporale cu indicarea « locului teatral » în raport cu publicul) și folosirea unei masive ilustrații ajutoare (fotografii, schițe și crochiuri, tablouri sinoptice și scheme comparative, toate într-o excelentă condiție grafică). Dincolo de aceste constante, fiecare autor își găsește soluția lui proprie de adevare a cercetării la obiect, de capacitatea sa creativă și re-creativă ține de aici încolo evocarea tensiunii specifice fiecărui spectacol.

Util ar fi, fără îndoială, detalierea acestor metodologii speciale. Semnalăm aici doar cîteva delimitări între un autor și altul, cîteva afinități ale cercetării cu una sau alta dintre modalitățile de explorare ale acestui domeniu.

Studiul consacrat, de pildă, spectacolului *Kaspariana* la Odin Teatret — Holstebro (Danemarca), în adaptarea scenică și regia lui Eugenio Barba după un scenariu de Ole Sarvig, aduce în discuție activitatea unei echipe teatrale mai puțin cunoscute la noi. Cercetarea are din punctul nostru de vedere o valoare în primul rînd informativă. Autorii, Christiane Aubert și J.-L. Bourbonnaud, folosesc descrierea ca factor principal al demonstrației. Se descrie astfel istoricul acestui tînăr teatru inter-scandinav, forma lui organizatorică și foarte interesantul mod de recrutare al actorului, după datele caracterului mai întii, și apoi după aptitudinile artistice care se verifică și se înnoiesc neîncetat în regimul dur al antrenamentului de adaptare. Un studiu descriptiv este dedicat tehnicii actoricești, și tot prin descriere, secvență de secvență, cu o trimitere ritmică la schemele grafice corespunzătoare, se reconstituie desfășurarea spectacolului. Tonul general este de relatare neutră, observațiile au fidelitatea camerei de luat vederi, surprinzîndu-se astfel, într-o suită de prim-planuri, acțiunea simultană și dispersată pe cîteva arii de joc, dispuse circular și intercalate între spațiile rezervate publicului. Liberă de comentariile autorilor, imaginea finală despre activitatea lui Barba și a echipei sale și-o face singur cititorul pe datele obiective oferite lecturii.

Despre un alt animator, la fel de puțin cunoscut în țara noastră, vorbește studiul Odettei Aslan: reconstituirea spectacolului *Le cimetière des voitures* (pornind de la patru piese scurte ale lui Arrabal) în punerea în scenă a lui Victor Garcia (Spania). Aici e mereu prezentă autoarea în definirea congenerității celor doi oameni de teatru, relația autor-regizor e continuu subliniată, cercetarea tinde către o sinteză permanentă între semnificațiile textului și modalitățile de expresie scenică proprii echipei conduse de Garcia, pe același principiu al improvizației colective. O echipă de actori (studenți din Lisabona sau amatori din Dijon) pe care regizorul și-o dorește demarînd în fiecare seară « de la punctul zero » pentru a obține încărcătura maximă

¹ Philippe Ivernel, *Quatre mises en scène d'Arturo Ui*, în *Les voies de la création théâtrale*, vol. II, p. 55.

² A se vedea pe larg definirea specificului acestor noi

forme de teatru în prezentarea primului volum, semnată de Jean Jacquot (p. 7 — 17).

³ *Ibidem*, p. 8.

în scenă și a o epuiza tot acolo, ca într-un meci, pregătit însă după o viziune prealabilă fermă, cu acea nevoie de provocare « a desumanizării actorului pentru a găsi personajul »⁴. O atenție deosebită în reconstituirea acestui spectacol se acordă locului scenic, dispozitiv adaptat în chipuri diferite de Garcia pentru Hangarul din Palatul Congreselor din Dijon, la Paris, în Théâtre des arts, și la Belgrad, în spațiul teatral al Atelierului 212. Elementul principal al acestui dispozitiv integrat jocului actoricesc și inserat publicului, îl constituie caroseriile de automobil incendiate, descompuse și recompuse după cerințele unui univers « crud și aproape inuman » în care se consumă piesele lui Arrabal. Modalitatea generală a reconstituirii împurmută ceva din mobilitatea și fervoarea subiectului tratat.

Întemeiate pe un vast sistem de referință și respirînd rigoarea unui înalt profesionalism, cele două studii semnate de J. Jacquot cu privire la trupele americane Living Theatre și Open-Theatre, poartă către noi soluții metodologice. Cercetarea devine monografică, activitatea de la Living Theatre este prezentată evolutiv, de la naturalismul din *The Brig* la *Frankenstein* (într-o totală emancipare față de text și de conformismul jocului actoricesc), și în continuare, de la *Antigona*, după adaptarea lui Brecht la *Paradise Now* (spectacol elaborat colectiv, « ca un rit de inițiere », în cadrul unei comunități libere în care fiecare actor își găsește posibilitatea de declanșare a unui fond nealterat, a unor resurse de autenticitate). Întreaga evoluție a acestei echipe itinerante, condusă de Julian Beck și Judith Malina, este urmărită de autor sub semnul angajării ei politice, al contestării violenței și în justiție, în numele unui ideal de nouă umanitate. Întregul demers este legat printr-un comentariu de mare suplețe de tezele lui Artaud, însușite de această echipă și revalorificate într-un context contemporan. Reconstituirea celor patru spectacole de la Living-Theatre dovedește ampla deschidere a cercetării față de această formă de teatru, o profundă intimitate cu obiectul studiat. Observația apare încorporată în faptul viu de artă, spectacolul se citește permanent ghidat de explicațiile autorului. Studiile acestea sînt prin definiție exgetice. Tot ceea ce apare ilizibil, încifrat în metafora plastică a jocului actoricesc, tot ce ar putea rămîne obscur în structura imaginii scenice, autorul interpretează și semnifică: (sincretismul surselor de inspirație, relația dintre mit, ritual și tehnica actoricească, unitatea tematică a unor spectacole aparent difuze, realizate prin tehnica colajului de texte, rolul violenței în obținerea catarsis-ului etc.). Celălalt studiu, consacrat ansamblului de la

Open-Theatre, condus de J. Chaikin, își asumă o sarcină la fel de dificilă. Reconstituirea spectacolului *The Serpent* (improvizație colectivă inspirată din primele capitole ale Cărții Genezei), în care rolul dramaturgului J. C. van Itallie este numai de transcriere și de ritmare a unor fragmente, accentul cade în primul rînd pe analiza mijloacelor de expresie scenică. Aici cercetarea se întoarce de la spectacol către originile lui, și pentru prima oară se clarifică prin exemple concrete, înțelesul noțiunii de « improvizație » în jocul actoricesc. Aici se demonstrează, pe secvențe întregi, rolul emisiei vocale, al mișcării și al ritmului în această nouă tehnică interpretativă.

Fiecare studiu despre care s-a vorbit pînă aici presupune desigur o prealabilă perioadă de acomodare, viziunări repetate, confruntarea opiniilor personale cu critica de specialitate și consultarea bibliografiilor ajutătoare. Totdeauna însă pînă acum, cercetarea se apleacă din afară asupra obiectului de studiu.

Un caz aparte îl constituie studiul lui Serge Ouaknine despre spectacolul *Prințul Constant* la Teatrul Laborator din Wrocław (scenariu și punere în scenă de Jerzy Grotowski după adaptarea lui I. Slovacki a piesei calderoniene cu același nume)⁵. După un an de stagiu în acest teatru, de experiențe personale și exerciții metodice, observator în continuare al procesului de creație, Ouaknine începe « în inițiat » primele tentative de reconstituire a spectacolului. Mai întîi, o viziune plastică asupra derulării reprezentației, o suită de 80 de desene în cărbune și creion roșu, și asamblarea acestei partituri grafice cu fragmentele corespunzătoare ale scenariului. O primă etapă de lucru, un prim nucleu în jurul căruia se vor aglutina diverse nivele ale cercetării. Dar, se întreabă autorul, « cum se va transcrie intraductibilul acestui spectacol, muzicalitatea vocilor și a corpurilor, spațiul semnificativ al grupurilor, ritmurile și simultaneitatea imaginilor și mai ales combustia Prințului, caracterul specific și inalienabil oricărui alt limbaj, al tehnicii lui de joc? »⁶ În fața unui stil de teatru constituit, chiar dacă în continuă decantare, în fața unui program estetic unitar, chiar dacă înăuntrul lui se produc mutații, demonstrația lui Ouaknine este aceea a unei gîndiri teoretice integratoare. Cercetarea sa tinde către o viziune globală a fenomenului și, dacă ne este permisă formularea, către o « geometrizare » a limbajului prin care își comunică observațiile. Studiul său propune în esență lectura relației text-spectacol pe formula paralelelor multiple și a cercurilor concentrice. Se pot determina astfel, într-un tablou de sinteză, caracteristicile noii structuri dramatice

⁴ Cf. Odette Aslan, *Le cimetière des voitures*, op. cit., vol. I, p. 33.

⁵ Studiul e prefăcut de o introducere în metoda grotowskiană semnată de Jean Jacquot. (A se vedea analiza spectacolelor: *Akropolis* de Wyspianski și *Faust* de Marlow). O privire retrospectivă a activității acestui teatru pune în lumină atitudinea lui Grotowski față de textele clasice (legătura fondurilor mitice ancestrale cu psihologia modernă)

și discută în principal structura dramatică a *Prințului Constant*, semnificațiile actuale ale acestui spectacol, inspirat din istoria catolicismului, în care actorii sînt chemați să participe la « un ritual de celebrare și transgresie », să facă intolerabilă ideea opresiunii și să exalte acel ideal de eroism tragic, propriu eroului calderonian

⁶ Serge Ouaknine, *Prințul Constant*, op. cit., vol. I, p. 33.

realizate de Grotowski împreună cu echipa de actori, în paralel cu semnificațiile operei calderoniene, adaptate de Slovacki, după cum se poate citi partitura întregului spectacol, pe trei coloane, într-un raport de strinsă interdependență între imagine, scenariu și comentariul autorului. Se poate face de asemenea această lectură, circumscrisă unor raze vectoriale sau dispusă în diagrame laborios articulate: (schema relațiilor dintre regizor și operă, cea a elaborării colective a scenariului, curba procesului de depășire psiho-fizică a fiecărui actor, sau a motivațiilor personale în actul improvizației). Tendința generală a studiului este de a reda forța expresivă a întregului, travaliul reconstituirii e permanent guvernat de principiul corespondențelor totale între ilustrație și comentariu, între dinamica jocului scenic și valorarea ei în simbolurile grafice ale transcrierii. Contrapunctul text-punere în scenă este continuu potențat de intervențiile autorului, mai ales acolo unde, potrivit concepției grotowskiene, imaginea contrazice textul sau vorbește singură prin propria ei capacitate de șoc. Acest studiu cu care debutează volumul I sintetizează într-un fel și principalele direcții ale cercetării, în acest domeniu seducător prin noutate și atât de mobil în tentativele sale experimentale.

Cu cel de-al doilea volum, cercetarea trece pe un teren mai ferm, primul studiu, semnat de J. C. François prezintă chiar un « Modellbuch »: spectacolul *Mutter Courage* de Brecht pus în scenă de autor la Berliner-Ensemble. Semnificația univocă a piesei și statuarea indicațiilor de regie fac din acest spectacol un reper imuabil care contrazică inițiativa altei interpretări. Studiul prezintă deci, raportată la model, punerea în scenă a lui L. Lindtberg la Zürich (1941), « într-o viziune falsă a piesei », amintește de « libertatea de invenție a lui P. Palitzsch (Köln, 1964), ca și fidelitatea « înțeleasă cam strîmt » a spectacolelor puse în scenă de H. Buckwitz la Frankfurt (1958) și de W. Gaskill la Londra (1965), pentru ca să expună pe larg, în spiritul moștenirii brechtiene, într-o formulă aproape didactică, structura piesei și componentele spectacolului.

Într-un mod de tratare personal, relevant de altfel într-un studiu anterior, Odette Aslan, în colaborare de data aceasta cu Marlyse Mayer, ne face cunoscut un alt caz de « fuziune definitivă » între un text și transpunerea lui scenică. Spectacolul prezentat de TUCA (echipa teatrală a Universității braziliene din Sao Paolo), condusă de S. Siqueira, după piesa poetului lor național, João Cabral, *Viață și moarte severină*, interesează nu numai prin ineditul informației⁷, dar mai ales prin capacitatea de sugerare a unei atmosfere de creație specifice. Muzica lui Chico Buarque, integrată structurii poemului, inserția elementului coral și acompaniamentul de gitară, armonia plastică a mișcării grupurilor — elemente permanent « jucate »

în operația de reconstituire — imprimă acestui spectacol o respirație legată de solul natal, de resursele temperamentale ale poporului brazilian. În același timp, punerea în scenă a lui Siqueira lărgeste sensurile piesei, scoate drama din contextul ei geografic, o universalizează. Către această dublă perspectivă a semnificațiilor a fost condusă cercetarea, și studiul reușește să facă sensibile, auditiv și vizual, imaginile acestui spectacol încărcat de poezie conținută și tragic în sensurile lui profunde. Spectacolul, prezentat la Festivalul universitar din Nancy (1965) i se pare autorului « indisolubil legat de textul său », altă viziune de aici înainte părăindu-i-se de neconceput⁸.

Un alt exemplu de legătură inextricabilă între o dramaturgie și cariera ei scenică, îl oferă studiul lui Pierre Laville despre piesele scriitorului de culoare A. Césaire (*Tragedia Regelui Cristophe* și *Un sezon în Congo*), puse în scenă de regizorul J.-M. Serreau. Studiul lui Laville face istoricul acestei colaborări de durată, fertilă pentru amândouă părțile și activă în toate compartimentele creației. În reconstituirea celor două spectacole, autorul își întărește observațiile cu citate din profesiunea de credință a celor doi creatori, fideli unei concepții de teatru comune, prin textele comparate care mărturisesc schimbările succesive ale textelor dramatice, în funcție de fiecare nouă variantă scenică. Intitulat « un act politic și poetic » studiul urmărește prin cele două spectacole această pledoarie comună în sprijinul luptei de eliberare postcoloniale. Cu o ascuțită putere de pătrundere în cele două universuri dramatice, autorul subliniază valoarea critică și poetică a pieselor și explică echivalențele scenice ale acestui mesaj. Analiza merge în profunzime, pentru a determina fluxul de continuitate al inspirației, între text și spectacol, între autor, regizor și echipa de actori (în majoritate de culoare). Demonstrația urmărește planurile de interferență și sudează, într-o perspectivă unitară, imaginea vie a procesului de creație în trupa lui J. M. Serreau. Modificările repetate aduse structurii dramatice sînt uneori cerute de regizor, altelei impuse de « materialul uman » al interpreților (dansatori, cîntăreți și compozitori), vitali și inventivi, cu acel simț al ritmului și cu cea suptă gestuală, specifice naturii lor negro-africane. Un stil de joc « în gestație », așa cum e și opera lui Aimé Césaire, o punere în scenă care nu se vrea niciodată definitivă, care refuză conceptul « decor », în favoarea definiției de « organizare modulată a spațiului » și care face din locul teatral, « un pișet la lumiere ». Un studiu care reușește să încadreze cu finețe și precizie dinamismul acestei totalități.

Ar putea să apară arbitrară gruparea acestor trei studii sub același criteriu al analizei monolitice, dacă alte trei studii ale volumului nu ar sta evident sub semnul comparatismului, al analizei variantelor

⁷ A se vedea interesanta relatare sociologică cu privire la modul de viață al populației subdezvoltate din regiunea « Nordest-ului » brazilian în care e plasată acțiunea piesei și referințele despre biografia și opera poetului João Cabral

de Melo Neto, în *Moarte și viață severină* de Odette Aslan și Marlyse Meyer, op. cit., vol. II, p. 294—302 și 308—311.

⁸ *Ibidem*, p. 326.

scenice ale aceluiași text, în concepții regizorale diferite. Este vorba de studiul lui Philippe Ivernel, *Patru puneri în scenă ale lui Arturo Ui*, de Andorra de M. Frisch (studiu semnat de Jeanne Lorang) și de studiul lui Denis Bablet, *Ancheta* de P. Weiss. Cu aceste importante contribuții se câștigă o nouă dimensiune în metodologia teatrală. Autorii se aliniază unei direcții de cercetare de mare generalitate și care în alte domenii și-a demonstrat de mult rezultatele. Valoroase prin capitalul prețios de informație pus în dezbatere în legătură cu destinul scenic al celor trei piese, studiile acestea capătă un caracter de exemplaritate. Conjuncția dintre

atitudinea critică și cea estetică, dintre criteriul explicației istorice și cel al argumentării stilistice, capacitatea de îmbrățișare a ansamblurilor și de degajare a trăsăturilor specifice, fac din cele trei lucrări un model de care va trebui să se țină seamă în cercetările ulterioare de acest fel.

O analiză specială, rezervată pentru un număr viitor, va încerca să particularizeze contribuția fiecărui autor mai sus-menționat, în fundamentarea unei noi discipline de lucru, în cîmpul larg și încă neexplorat al « regiei comparate ».

LEȚIȚA GÎTZĂ

MIHAI FLOREA,

Scurtă istorie a teatrului românesc,

Ed. Meridiane, București, 1970, 181 p. + 109 il.

Cartea lui Mihai Florea, prima scurtă istorie a teatrului românesc publicată pînă astăzi, are meritul principal de a fi îndrăznit și de a fi izbutit în cea mai mare măsură sistematizarea, într-un număr limitat de pagini, a vastului material documentar care i-a stat la dispoziție, perzentarea fiecărei epoci, a fiecărei perioade prin ceea ce are caracteristic, esențial, distinct, fără a neglija privirea de ansamblu asupra fenomenului teatral respectiv.

Capitolul I, « Izvoare », schițează începuturile teatrului românesc și cu precădere evoluția teatrului popular; capitolul II, « Cristalizări » (1800 — 1877), cercetează, ținînd seama de diversele probleme profesionale, administrative ș.a., începuturile teatrului cult și îi stabilește unele permanențe; capitolul III, « Înălțimi » (1878—1918), este gîndit de către autor ca epoca de aur a dramaturgiei românești și punctat cu microportretele celor mai de seamă autori dramatici: V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, A. Davila, B. St. Delavrancea, iar marii actori ai vremii, Aristizza Romanescu, Grigore Manolescu, C. I. Nottara, M. Mateescu, Ion Brezeanu, de exemplu, sînt raportați cu precădere la dramaturgia originală pe care au slujit-o, deși, după opinia noastră, ei au un rol covîrșitor în definirea profilului artistic-teatral al epocii, aproape egal cu cel pe care și l-au asumat dramaturgi de seamă ai vremii; capitolul IV, « Sinteze » (1918—1944) — perioadă marcată de personalitatea lui Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Ion Sava, Victor Eftimiu ș.a. —, urmărește gîndirea teatrală, evoluția dramaturgiei și regiei românești, rolul artistic pe care-l ocupă companiile particulare în viața teatrală a țării și trece mai ușor peste contribuția marilor actori în această perioadă. Micile portrete făcute de către autor dramaturgilor de seamă și cîtorva regizori, alături de celelalte aspecte tratate, redau imaginea exactă a diversității și fecun-

dității vieții teatrale interbelice; în capitolul V, « Înnoiri » (1945—1969), autorul — urmărind fenomenul teatral contemporan dinamic, în plină dezvoltare — nu își propune să stabilească ierarhizări și aprecieri valorice absolute, ci scoate în evidență elementele noi ce caracterizează dramaturgia și arta spectacolului, aspectele teatrale inedite, varietatea și complexitatea vieții teatrale.

Cartea se oprește asupra problemelor esențiale ale dramaturgiei, ale artei spectacolului, asupra personalităților care au marcat o epocă, dar nu neglijează nici învățămîntul artistic, procesul de formare al publicului și al gustului său, politica teatrală, problemele organizatorice și administrative; în cadrul fiecărui capitol sînt pagini, uneori doar cîteva rînduri, de sinteză a acestor aspecte, care nu numai colorează, dar și întregesc specificul unei perioade teatrale, fără de care nu se poate explica și înțelege epoca, cu înălțimile și scăderile ei.

Scurta istorie a teatrului românesc nu nesocotește filiația cu cultura europeană, dar subliniază aportul național, specificitatea artei teatrale românești. Fenomenul teatral, în evoluția sa istorică, este interpretat de către Mihai Florea cu un real simț al proporțiilor valorice; autorul se păstrează în limitele obiectivității, chiar dacă are unele preferințe sau dacă unele opinii ale sale pot fi discutate, ceea ce asigură, alături de exactitatea informației și capacitatea de sinteză, valoarea și ținuta științifică a cărții.

Volumul cuprinde o cronologie selectivă a principalelor evenimente din istoria teatrului românesc, o bibliografie și un grup compact de ilustrații.

Lectura se face ușor, cu vădit interes și plăcere, stilul e colorat, expresiv, literar.

A.M.P.

— autoreferat la disertația susținută pentru obținerea gradului științific de doctor în studiul artelor — ms. dactilografiat, 1970, 50 p. Traducere de Constantin Stih-Boos

Cu teza sa de doctorat intitulată *George Enescu*, Boris I. Kotliarov se află la o a treia etapă de tratare monografică a personalității și creației marelui muzician român, lucrarea succedând celor două ediții publicate (cea de-a doua, completată și îmbogățită) ale monografiei cu această temă elaborată de autor.

Din lectura amplului autoreferat la lucrare — ce ne-a fost pus la dispoziție de însuși autorul ei —, precum și dintr-o fugitivă parcurgere a manuscrisului, sintem în măsură să apreciem, cunoscând și ediția primă a monografiei *George Enescu* a autorului, că preocupările susținute ale lui B. I. Kotliarov în direcția cercetării temei Enescu contribuie printre cele dintii, pe plan muzicologic internațional, la o complexă și științifică luminare a figurii marelui muzician român.

Două principale calități ale lucrării se impun de la bun început: *primo*, consistența materialului pe care se întemeiază studiul și, în general, progresul remarcabil realizat în informație comparativ mai ales cu prima versiune a monografiei *George Enescu* a autorului și *secundo*, calitățile de ordin istoric și de ordin analitic-muzical ale investigației.

Din expunerea cuprinsă în autoreferatul lucrării rezultă că urmărirea firului cronologic al creației lui George Enescu, precum și periodizarea acesteia nu sînt stricte și consecvente, explicația constînd — credem — în faptul că autorul nu a dispus, spre a le cerceta, decît de o parte din operele enesciene. Acest motiv, ca și grija de a îmbina în permanență cercetarea pe plan evolutiv cu studiul teoretic (analiză sau considerații sintetizatoare) au determinat o împărțire — de altfel nu lipsită de ingeniozitate și spirit științific — a lucrării în nouă capitole, dintre care cel dedicat operei *Oedip* (cap. V) ocupă locul și importanța de moment central în evoluția creatoare a artistului. Cu acest capitol se încheie însă și parcurgerea cronologică a etapelor de creație ale compozitorului (urmează imediat un capitol dedicat trăsăturilor estetice și de stil ale operei lui Enescu, apoi capitole asupra artei sale interpretative, a activității sale social-muzicale și a legăturilor lui Enescu cu muzica rusă și sovietică), modificîndu-se astfel imaginea unei evoluții artistice ce culminează, în realitate, cu *Simfonia de cameră*.

După cum menționam mai sus, părțile cu caracter istoric din lucrare, fie că privesc dezvoltarea muzicii românești de pînă la Enescu, cu precădere cea din Moldova, fie că se referă la condițiile formației și dezvoltării artistice a lui Enescu sau tratează despre activitatea sa pe plan cetățenesc și ca animator al vieții artistice și culturale, dovedesc un bagaj considerabil de informații și de date, în general just corelate și constituind un solid fundament al expunerii.

Efortul descifrării pe cale analitică a trăsăturilor specifice creației lui George Enescu este răsplătit, în disertația lui Boris Kotliarov, prin frumoase rezultate; muzicologul pătrunde și definește aceste trăsături cu judiciozitate și discernămint și totodată cu capacitatea de a extrage din datele de ordin tehnic ale partiturii concluzii generalizatoare, cu caracter de sinteză.

Sînt relevante astfel:

— specificul arhitectonicii muzicale la Enescu (caracterul prin excelență economic și unitar al construcțiilor, bazate pe un mic număr de motive generatoare, și, astfel, caracterul «intensiv» al dezvoltărilor, interpenetrația secțiunilor constitutive ale forme de sonată și reprizele concentrate, conținînd temele contopite, îmbinarea principiului «monotematic» (ciclic) cu principiul leitmotivic în *Oedip* etc.);

— importanța principiului variațional (principiul «variației prin variante», după cum a fost redat în traducere românească termenul original «Ба-риантность»); faptul că autorul aduce în discuție «variația prin variante» în legătură cu forma, cu armonia și cu polifonia lui Enescu denotă că d-sa acordă o însemnătate specială acestui principiu în muzica compozitorului, și este deosebit de meritorie din partea unui cercetător străin fie chiar și sugerarea ideii — ce s-a impus de altfel în muzicologia românească din ultimul timp — că principiul variațional s-ar afla la baza unei serii de componente ale stilului lui Enescu;

— o sumă de caracteristici ale melodiei (inclusiv unele trăsături modale) și ale ritmicii enesciene.

Apreciînd că relevarea caracteristicilor de stil și de limbaj ale muzicii lui Enescu este în mare parte rodul laborioaselor analize efectuate de către autor, trebuie să subliniem în același timp că în muzicologia românească cercetarea și aprofundarea acestor caracteristici — dintre care amintim structura modală, ritmica liberă, inspirată din *rubato*-ul popular, heterofonia, principiul variațional etc. — au dus la temeinice și cuprinzătoare concluzii, de dorit a fi utilizate ca puncte de referință în lucrările științifice cu caracter de sinteză asupra creației lui Enescu. Din lectura autoreferatului redactat de B. Kotliarov, nu putem discerne în ce măsură, în cuprinsul disertației, d-sa a folosit sau a menționat, ca izvor și ca sprijin al unora din afirmațiile și tezele susținute, bibliografia muzicologică românească din ultimii 10—15 ani (sînt menționate în capitolul introductiv doar comunicările, publicate în volum, ale Simpozionului de muzicologie «George Enescu», București, 1967). Date fiind totuși evidentele apropiieri față de o serie de puncte de vedere deja exprimate și îndelung susținute în publicațiile românești de specialitate, este de nădăjduit că autorul a efectuat sau că va

efectua, în forma tipărită a lucrării, acolo unde este cazul (fie în textul propriu-zis, fie în lista bibliografică), referirile de rigoare la muzicologia românească, fapt în măsură să contribuie la o accentuare a ținutei științifice a lucrării, prin punerea ei de acord cu stadiul actual al cercetărilor din România în problema Enescu.

În ceea ce privește legătura creației lui Enescu cu muzica populară, autorul nu pare să discearnă că zona de folclor căreia compozitorul i s-a adresat cu predilecție a fost cea a « cîntecului lung » (doina) și a baladei (fapt pe deplin stabilit în muzicologia românească); reiese, dintr-o afirmație făcută la p. 36 a autoreferatului, că autorul pune sub semnul egalității influențele în muzica enesciană ale doinei, bocetului, baladei, colindei și dansului popular, fapt în realitate inexact.

Sînt de menționat contribuțiile meritorii ale autorului în problemele *Enescu interpret* și *Enescu pedagog muzical*, atît prin justa și nuanțată înțelegere și evidențiere a corelației creator-interpret, cît și prin încercarea (rar întîlnită pînă în prezent, chiar și în muzicologia românească) de a reuni și sistematiza datele cunoscute cu privire la activitatea de pedagog și îndrumător muzical a lui Enescu.

Ne exprimăm rezerve față de felul în care este explicată psihologia de creator a lui George Enescu și sînt prezentate trăsăturile estetice ale muzicii sale. Umanismul larg al artei lui Enescu, generozitatea sa ca om și artist, caracterul « iluminist-educativ » — cum îl denumeste B. Kotliarov — al manifestărilor sale în toate direcțiile sînt, fără îndoială, atribute de primă însemnătate ale vieții și activității compozitorului și este bine că autorul le subliniază, cu diferite prilejuri, în disertație. Pornind însă de la această realitate, autorul tinde, pe de o parte, să accentueze excesiv elementul sociologic și cel conceptual-filozofic din creația lui Enescu, iar pe de altă parte să definească psihologia creatorului și sensul expresiv al operelor sale prin trăsături și virtuți ca: « optimism » și « dragoste de viață », « realism », « înfruntare a destinului » și a « stihiei distrugerii », « credință în triumful binelui » etc., atît de general aplicabile, încît nu izbutesc să diferențieze specificul spiritual și emoțional al operei compozitorului, să redea

nota proprie, distinctivă a personalității artistice și a climatului expresiv al muzicii lui Enescu. Mai remarcăm că autorul este ispitit să accentueze latura dramatică — și chiar de nuanță eroică, beethoveniană — a muzicii lui Enescu, neglijînd că o trăsătură fundamentală a psihologiei artistice a compozitorului o constituie lirismul confesiv, discreția în exprimare, care fac ca însăși tensiunea muzicii sale să fie de natură lirică, iar dramatismul său, interiorizat.

În categoria contribuțiilor originale aduse de autor în problemele creației lui George Enescu sînt încă de menționat: caracterizarea în paralel a sistemului de laitmotive wagnerian și a celui folosit de Enescu în *Oedip*, analogia expozițiilor de sonată ale lui Enescu cu așa-numitele « complexe mahleriene », analiza comparată a *ostinato*-ului la Honegger și la Enescu. În legătură cu aceste două ultime probleme am fi dorit să aflăm mai mult, ca și, de pildă, în legătură cu influența dramelor muzicale populare ale lui Musorgski asupra lui *Oedip* de Enescu, influență pe care autorul o menționează la un moment dat. Am luat de asemenea cunoștință, din cuprinsul autoreferatului, de unele interesante contribuții ale autorului pe plan documentar, în probleme de biografie artistică enesciană.

Cu deplina înțelegere a dificultăților obiective ce stau în calea unei cercetări întreprinse în afara României asupra personalității — ea însăși dificil descifrabilă — a lui George Enescu, nu putem, în încheierea celor expuse, decît să prețuim cu atît mai mult fundamentalele însușiri ale disertației lui B. I. Kotliarov. Strădania — și în cea mai mare parte reușită — pătrunderii în miezul problematicei muzicale polivalente legate de personalitatea muzicianului român și perspectiva universalistă nu o dată inedită în care autorul plasează fenomenul Enescu, calități slujite și amplificate de văditul atașament al muzicologului față de subiectul tratat, sînt suficiente pentru a asigura acestei lucrări un loc de cinste în exegeza enesciană și a o consacra totodată ca punct de reper pentru cercetările enesciene cel puțin din sfera muzicologiei sovietice.

CL.-L. F.

R. E. LEITES,

„Oedip“ de George Enescu

(Dramaturgia, stilul și rolul său istoric în dezvoltarea artei operistice române) — autoreferat la disertația susținută pentru obținerea gradului științific de candidat în studiul artelor — (editat de) Ministerul Culturii al U.R.S.S. — Institutul de istoria artelor, Moscova, 1970, 22 p.

Lucrarea de doctorat « *Oedip* » de George Enescu, de Rufina Emmanuilovna Leites constituie, după mai multe articole și studii consacrate de autoare lui George Enescu în general și operei *Oedip* în special, prima sa încercare monografică de sinteză asupra acestor preocupări. Totodată, în privința datei de publicare, remarcăm că este prima lucrare (din critica muzicală mondială) inde-

pendentă și de amploare, consacrată exclusiv unui fenomen de muzică românească, anume lui George Enescu. Observăm aici, încă din introducere, o preocupare constantă de a-l situa pe marele nostru muzician în contextul național și universal. Dacă nu putem fi decît de acord cu opiniile autoarei în ce privește faptul că o dată cu George Enescu muzica românească începe să se afirme impunător

și pe plan mondial, ne exprimăm în schimb rezerve față de formularea nu prea fericită «școlile noi sau reinviată, ale așa-ziselor popoare «mici» (școlile norvegiană, maghiară, poloneză, cehă, finlandeză, spaniolă, română)».

R. E. Leites sesizează în mod just în introducerea insuficiența receptare existentă încă la unii critici muzicali occidentali a muzicii românești în general și a creației lui George Enescu în special (marele nostru muzician fiind prețuit mai mult ca mare interpret, dar fiind încă ignorat în mare măsură în ce privește creația). De ex., autoarea arată că H. Struckenschmidt (R. F. a Germaniei) în importanțele sale monografii *Neue Musik*, Berlin, 1951 și *Oper in dieser Zeit*, Hannover, 1964 nu suflă nici un cuvânt nici despre George Enescu și nici despre muzica românească luată în ansamblul ei; alții ca de ex. belgianul P. Collaer în *La musique moderne*, Paris-Bruxelles, 1963, îl expediază pe George Enescu în câteva rânduri în cadrul unui capitol cu titlul, semnificativ în felul său, «Naționalism și eclectism» (!!). R. E. Leites arată și situații opuse, ca de ex. faptul că în continuarea pe care a făcut-o cărții lui J. Combarieu, *Histoire de la musique*, R. Dumesnil dă în Vol. IV aprecieri laconice dar dense despre George Enescu. În legătură cu reprezentările de la Paris și Bruxelles ale operei *Oedip*, se remarcă și faptul că spre deosebire de premiera de la București, primele două n-au avut nici o consecință (opera, în pofida succeselor și aprecierilor favorabile, părăsind acolo curînd afișul). R. E. Leites se arată de asemenea bine informată în general cu privire la literatura muzicologică românească și sovietică consacrată lui *Oedip*.

În legătură cu lucrarea în sine, pe care o apreciază ca pe «un fenomen remarcabil în muzica contemporană de operă» autoarea menționează apoi că va insista asupra unor probleme pe care le socotește ca fiind încă puțin sau insuficient cercetate după părerea sa (printre care particularitățile limbajului muzical și ale formei operei, precum și ale construcției ei, estetica operistică a lui Enescu, «simfonismul» din *Oedip*, situarea operei în ansamblul creației naționale-românești și mondiale).

Materialul disertației se revelează în cele trei capitole din care este alcătuită (I. «Bazele ideologice-estetice ale operei. Analiza libretului»; II. «Genul și dramaturgia; particularitățile dezvoltării lor complexe»; III. «Despre limbajul muzical și transpunerea elementului popular în *Oedip*»), ca fiind în general consistent și bazat pe analize judicioase.

Întrucît însă în cap. V. al autoreferatului disertației sale de doctorat despre George Enescu (analizat în altă recenzie de Cl. Firca) B. I. Kotliarov se ocupă și el pe larg de *Oedip*, vom confrunța în continuare simultan, de cîte ori va fi cazul, vederile celor doi muzicologi sovietici asupra operei.

Urmărind mai întîi structura subiectului operei și citind propriile păreri ale lui Enescu în legătură cu cerințele pe care trebuie să le îndeplinească o lucrare de acest gen, R. E. Leites face o confrun-

tare între sursele antice ale subiectului (mai ales cele două tragedii ale lui Sofocles) și rezolvarea dată de George Enescu și de libretistul său E. Fleg, dramei oedipiene. R. E. Leites vede în *Oedip* două culminații (una luminoasă după prăbușirea Sfînxului și alta tragică după revelarea originii reale a eroului) și două linii dramaturgice (cea a lui *Oedip* și cea a poporului teban; în legătură cu aceasta din urmă R. E. Leites ca și B. I. Kotliarov subliniază felul cum ar fi transformat Enescu în operă rolul corului față de cum se prezenta el în tragediile antice, făcînd din el un personaj activ); aceste culminații și linii dramaturgice ar încadra totuși un «val dramaturgic unic». În ce privește ideea de bază a operei atît R. E. Leites cît și B. I. Kotliarov insistă foarte mult asupra caracterului contemporan și progresist al afirmației de bază din operă: «*Omul este mai tare decît destinul*»; dacă R. E. Leites face legătura mai ales cu fapte exterioare operei și chiar muzicii, B. I. Kotliarov caută să depisteze în însăși structura filozofică a operei rațiunea respectivei afirmații. În ce privește «genul și dramaturgia», R. E. Leites se preocupă mult de structura simfonică a operei și de sistemul său de leit-motive, în legătură cu acesta din urmă aducînd și unele precizări noi și unele păreri proprii deosebite de cele din muzicologia românească (L. Voiculescu, O. L. Cosma); tot la această problemă B. I. Kotliarov caută să privească leit-motivul enescian într-un mod mai general, arătîndu-i originea monotematică și urmărind nu atît filiația cît în special deosebirea leit-motivelor lui Enescu față de cele ale lui Wagner.

În ce privește structura operei R. E. Leites vede în ea existența unui «profil dinamic» în chip de val al acțiunii operei, existența unei «dramaturgii a contrastelor» în *Oedip* pe care o analizează pe larg; referitor la manifestarea concretă a acestora atît R. E. Leites cît și B. I. Kotliarov consideră că *Oedip* este construit într-o amplă formă de sonată. Tot aici însă constatăm și cea mai mare divergență între opiniile lor: dacă pentru R. E. Leites forma de sonată, fie și împletită cu cea concentrică, este completă (expoziția — actul I și actul II tabloul I, dezvoltarea — actul II, tablourile II și III, falsă repriză și apoi repriză reală — actul III, repriza propriu-zisă începînd cu povestirea lui Phorbas, și codă-epilog cu elemente de a doua dezvoltare — actul IV), în schimb pentru B. I. Kotliarov forma de sonată ar fi incompletă, lipsind repriza (expoziția — actul I, dezvoltarea — actele II și III, codă cu elemente de repriză — actul IV). În stadiul actual al cercetărilor, după cum dovedește și această divergență de opinii, poate că sînt cam hazardate speculațiile asupra prezenței unei forme atît de clar acuzate de sonată în *Oedip*; în orice caz ipoteza muzicologilor sovietici în această privință este totuși demnă de toată atenția, putînd fi considerată ca un punct de plecare pentru precizări analitice ulterioare. Interesantă ni se pare și stabilirea de către R. E. Leites a două «bolți» tonale de bază în *Oedip* (sol și mi) care ar evolua amîndouă de la minor la major, de la încordare la limpezire. Atît R. E. Leites cît

și B. I. Kotliarov subliniază folosirea în operă a formelor complexe ale dramei muzicale simfonizate precum și importanța acordată de Enescu scenelor corale, pe care R. E. Leites le socotește ca fiind cel mai mult impregnate de intonații românești; ambii cercetători se opresc deosebit asupra caracterizării muzicale a figurii complexe a lui Oedip — R. E. Leites mergând mai mult pe linia situațiilor din libret, iar B. I. Kotliarov și pe cea oferită de sistemul de leit-motive. R. E. Leites se oprește apoi cu foarte mare insistență asupra anumitor legături care ar exista în reprezentarea figurii lui Oedip și a poporului în *Oedip* de Enescu și cea a figurii lui Boris și a poporului în *Boris Godunov* de Musorgski. Deși unele analogii făcute de autoare sînt foarte atrăgătoare și pot servi ca puncte de pornire pentru o eventuală comparație lărgită între cele două lucrări și deși inițial rolul lui Oedip îi fusese destinat lui F. I. Șaliapin, marele interpret al țarului Boris, sîntem totuși de părere că aici, lăsîndu-se prea mult furată de propria sa argumentare, autoarea ajunge la un moment dat la o prea strînsă și deci oarecum discutabilă conexare a universurilor lui Enescu și Musorgski, care-și au totuși sferile lor specifice; în acest sens putem prefera formularea mai succintă (deși de altfel estompată și insuficient de precizată) a lui B. I. Kotliarov, în legătură cu influența lui Musorgski asupra lui Oedip întrucît este ceva mai ferită totuși de unele supraestimări, poate ceva mai puțin justificate în stadiul actual al cercetărilor.

În cadrul analizei limbajului muzical și a transpunerii elementului popular în *Oedip*, R. E. Leites vede patru surse de bază ale stilului enescian în operă: creația populară românească, clasicismul și romantismul european, impresionismul și inovațiile secolului XX. În legătură cu prima sursă, nu putem considera ca justă într-un totul părerea lui B. I. Kotliarov în ce privește ponderea egală pe care ar deține-o în ansamblul creației lui Enescu influența diverselor genuri ale creației populare, dar constatăm că R. E. Leites sesizează just aici că greutatea specifică cea mai mare revine în *Oedip* influenței doinei și baladei și melismelor specifice acestora, chiar dacă din operă nu lipsesc nici influențele bocetului, cîntecului liric și dansului. Ambii cercetători evidențiază însă corespunzător natura populară a utilizării sferturilor de ton în operă. Atît B. I. Kotliarov cît și R. E. Leites acordă o mare însemnătate studiului recitativului de tip declamatoriu și monologurilor din *Oedip* — însă primul nu pare să detecteze în operă prezența arioso-ului, în vreme ce R. E. Leites se ocupă pe larg de prezența unui așa-zis arioso-declamatoriu în operă pe care îl pune în legătură, credem

în mod just, cu doina și balada populară, dar și cu interpretarea dată de eminentul actor francez Mounet-Sully rolului lui Oedip-Rege, interpretare care-l emoționase cîndva profund pe Enescu; în această ultimă privință ne permitem să facem și unele rezerve, referitoare la o anumită supraestimare a respectivei influențe de către autoare. Succint la ambii cercetători, dar cuprinzător totuși, se prezintă secțiunile privind orchestra și orchestrația în *Oedip*, cu relevarea rolului lor muzical-psihologic esențial în operă; aici R. E. Leites subliniază și « instrumentalizarea » leit-motivelor de bază ale operei și caută să precizeze și raportul dintre elementul vocal și cel instrumental, ponderea unuia față de altul.

R. E. Leites se mai ocupă pe larg și de factura modal-armonică a operei enesciene, de polimodalismul și polifonismul său, subliniind originea sa populară românească. Analiza sa este aici dintre cele mai reușite și prezintă, prin concluziile pe care le generează, o serie de apropieri față de părțile lui B. I. Kotliarov. Regretăm însă că din cauza însăși a specificului rezumativ al autoreferatului nu am putut lua cunoștință de această analiză decît în general, nu și « pe concret ». De asemenea am fi dorit să nu fi existat aici lipsa de referințe pe care o constatăm în ce privește lucrările din literatura românească de specialitate, cu atît mai mult cu cît în alte locuri autoarea nu a făcut astfel de omisiuni. Faptul că R. E. Leites menționează în autoreferat că întreprinde în dizertație analize muzicale complexe ale unor fragmente de bază din *Oedip*, ca ilustrări ale celor spuse anterior, constituie evident o fericită completare a lucrării sale. În încheierea disertației sale autoarea caută să stabilească locul și importanța lui Oedip în creația muzicală de operă atît românească cît și universală (deși pe lîngă confruntările interesante cu unele lucrări de Sabin Drăgoi, Alexandru Zirra, Dimitrie Cuclin din muzica românească și cu Debussy, Richard Strauss, Taneev, Honegger și mai ales Stravinski cu al său *Oedipus-Rex* — confruntarea cu Stravinski o găsim de altfel și la B. I. Kotliarov — din muzica universală, ne surprinde oarecum confruntarea tocmai cu... Emil Monția din muzica românească!).

Fie-ne deci îngăduit după toate aceste aprecieri să ne afirmăm deplină satisfacție în final că pentru prima dată două valoroase cadre muzicologice de peste hotare au abordat în cadrul unor lucrări independente, din foarte multe puncte de vedere meritorii, și prevăzute cu ample analize, un fenomen de rezonanță universală al muzicii românești cum este opera *Oedip* de George Enescu.

C. S.-B.

Studii de muzicologie volumul IV.

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, 432 pagini.

Al patrulea volum de *Studii de muzicologie* beneficiază, spre deosebire de volumele curente ale acestei serii — al căror conținut reflectă selecții cu caracter destul de inegal sau chiar dis-

parat — de o notabilă unitate tematică de ansamblu, fiind în întregime constituit din materialele Simpozionului internațional de muzicologie « George Enescu », care a avut loc la București în zilele de

12–14 septembrie 1967, prilejuit fiind de cel de-al IV-lea Festival și Concurs internațional « George Enescu ».

Tematica generală Enescu este însă atât de vastă încât realizările simpozionului rămân oricum incomplete și uneori minore, nu numai față de problematica enesciană în sine, dar și față de momentul caracterizant al muzicologiei noastre, chiar dacă ar rămâne înțeleasă ca predominant constituită din preocupări ce s-ar reclama ca fiind de istoria muzicii. Se adaugă la aceasta și redeşptarea legtimelor întrebări în legătură cu nesistematizarea desfășurării lucrărilor și cu unele accente de prea vădită rămânere la suprafață, prin repetarea — chiar dacă în forme uneori noi — a acelorași adevăruri generale bine știute și prin neadoptarea unor obiective mai specializate, într-o manifestare internațională chemată nu numai să constituie o festivitate, dar să aibă și un caracter de lucru propriu-zis, singurul în măsură să propulseze și să pună în lumină adevăratele valori dobândite pe plan științific (ne aflăm în fața unei manifestări care se impunea a fi dotată cu profil științific).

Volumul debutează, la nivelul oficial, prin cuvântul de deschidere rostit de președintele Uniunii compozitorilor din R. S. România, Ion Dumitrescu, și cuvântul de salut al vicepreședintelui Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă, Virgil Brădășteanu — după care lucrările simpozionului sînt prezentate în ordinea cronologică a desfășurării lor, cu excepția discuțiilor, lăsate minimalizant la sfîrșitul volumului. Procedul editorial adoptat în legătură cu acest aspect al lucrărilor simpozionului stîrnește o mirare îndreptățită cînd știm — și din volum rezultă — că discuțiile au fost de fapt niște subiecte pregătite în chip îndelungat, tratate de cei ce le-au susținut întocmai ca referatele și trăind de multe ori, din punct de vedere tematic, « în sine », fără o organică legătură cu referatele prezentate, sau cu atât mai mult cînd constatăm că unele din discuții au vehiculat idei și dezbătut probleme mult mai interesante decît unele referate, care au revenit asupra unor aspecte informaționale sau idei în general cunoscute.

Se poate înțelege deci că distincția dintre « referat » și « discuții » nu a fost, în simpozion și în volumul care îl oglindește, cea care se impune din justa și unanima accepție a acestor două noțiuni. Se știe, pe de altă parte, că atât la întocmirea programului de referate și discuții al simpozionului, cît și în acordarea cuvîntului la dezbateri, s-a procedat unilateral, neținîndu-se seama de elementare aspecte de prioritate științifică. De aceea apare cu atât mai curios faptul că volumul înscrie ca *referate*, peste cele prezentate în simpozion, și materiale (Gheorghe Costinescu și Dumitru Bughici) care nu figurau în programul anunțat, nu au fost citite și nici nu au stat la dispoziția participanților în cuvenita formă scrisă, cum se obișnuiește chiar și în cea mai puțin exigentă dintre întîlnirile științifice.

Din rațiuni de sistematizare a prezentării de față, dacă ele nu au prezidat la alcătuirea și desfășurarea programului simpozionului, adoptăm în

indicarea contribuțiilor adunate în volum o altă ordine decît cea a volumului, tocmai spre a înlesni cititorului cunoașterea grupajului de preocupări ale acestei manifestări.

Din cele 22 de comunicări și referate (la care se adaugă cele 2 publicate fără a fi fost susținute public):

— șase au ca temă locul pe care personalitatea lui Enescu îl ocupă prin raport la cultura muzicală românească (Vasile Tomescu), cea vieneză (Erich Schenk, *Anii de studii ai lui Enescu la Viena*), cea franceză (Claude Rostand, *George Enescu și legăturile lui cu Franța*), cea balcanică (Dimităr Zenghinov), cea sovietică (Boris Kotlearov), cea americană (Irving Lowens, *Manuscrise ale lui Enescu în Biblioteca Congresului*);

— una, remarcabilă prin ținuta ei riguroasă, îl înfățișează pe Enescu, *gînditor și poet al viorii* (George Manoliu);

— alte două tratează probleme de istorie (Romeo Ghircoiașiu, *Considerații asupra periodizării operei lui George Enescu* și Alfred Hoffman, *Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu*)

— prima dintre acestea prezentînd un deosebit interes prin sistematizarea pe care o oferă pe criteriul etapelor creației enesciene, cea de-a doua comunicînd un număr de subiecte și contribuții, de multe ori mărunte, alături de care s-ar fi cerut subliniată, la alte proporții, cercetarea științifică întreprinsă de membrii Institutului de istoria artei al Academiei;

— alta, cuprinzînd teze generale, cu privire la mesajul umanist al lui Enescu (Zeno Vancea);

— în timp ce restul de 14 contribuții au ca subiect unele probleme de limbaj, de mijloace de expresie și de tehnică componistică a lui Enescu: Ștefan Niculescu, *George Enescu și limbajul muzical al secolului XX*, Jiřy Vysloulzil, *Despre originea, apariția și funcția « sferului de ton » în opera lui George Enescu*, Adrian Rațiu, *Principiul ciclic la George Enescu*, Sigismund Toduță, *Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu*, Clemansa Firca, *Heterofonia în creația lui George Enescu*, Gheorghe Firca, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu*, Wilhelm Berger, *Componente ale stilului instrumental de cameră în muzica lui George Enescu*, Tudor Ciortea, *Sonata III pentru pian și vioară și unele principii ale creației muzicii de cameră la George Enescu*, Cornel Țăranu, *Trăsături ale simfonismului lui Enescu*, Ada Brumar, *Particularități ale stilului vocal în creația lui George Enescu*, Mihail S. Druskin, « *Oedip* » de George Enescu și problemele operei în secolul XX și Octavian-Lazăr Cosma, *Dramaturgia leitmotivelor în opera « Oedip »*; cele două referate nesusținute public fac parte din aceeași grupare (Gheorghe Costinescu, *Unele trăsături caracteristice ale stilului componistic de maturitate al lui George Enescu în lumina Cvintetului în la minor op. 29*, și Dumitru Bughici, *Trăsături specifice ale formei în sonatele lui George Enescu*).

Desigur că nu rămîne îndoială pentru nimeni că unele dintre referatele acestei ultime grupări prezentau un interes tematic deosebit, iar dintre ele — și poate nu întîmplător tocmai cele susținute

de personalități care s-au remarcat autentic în viața muzicologică și muzicală prin propria lor valoare — unele au fost și tratate la nivelul acestui interes. Totuși trebuie să remarcăm că și în legătură cu aceste teme, chiar dacă lăsăm deoparte unele paralelisme de tematică sau de tratare, avem de regretat uneori reluarea — fără un plus de înțelegere sau de efort de comunicare — a acelorași cunoscute teze și teorii, prezentate fie în cenacluri sau în sesiuni, fie în volumele Editurii muzicale a Uniunii compozitorilor sau în paginile revistei *Muzica* și ale presei. Și atunci apare și mai puțin acceptabilă omisiunea menționării precedentelor științifice, fie că se datorează sieși sau altora, lăsându-se impresia că s-ar realiza de respectivul referent un aport personal sau nou la tematica dezbătută. Am mai semnalat acest grav neajuns al *Studiilor de muzicologie*, încă din recenzie pe care am făcut-o pri-

mului volum (în SCIA, seria teatru-muzică-cinematografie, nr. 2/1966). Iată pentru ce nu ne mai poate aduce nici o surpriză faptul că cercetările științifice desfășurate de colectivul de cercetare Enescu de la Institutul de istoria artei al Academiei rămân mereu nemenționate ca atare, deși au fost permanent folosite, cum s-a procedat și cu sistematic (dar numai aparent, prin necitare) ignoratul volum *George Enescu*, publicat de acest colectiv în chiar Editura muzicală a Uniunii compozitorilor în 1964, cu ocazia celui de-al III-lea Festival și Concurs internațional « George Enescu » de la București, volum care, premiat de Academie, constituia pînă la data simpozionului și constituie încă principalul și fundamentalul izvor de informații și de referire al enescologilor.

MIRCEA VOICANA

Studii de muzicologie,

volumul V.

Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1969, 312 pagini.

Volumul V al seriei *Studii de muzicologie*, editată de Uniunea compozitorilor prin editura sa, se deschide cu materialul *Muzica românească de azi* (p. 5—17) de Petre Brâncuși, care corespunzător subtitlului (*Sinteze și perspective*) încearcă o privire de ansamblu — poate întrucîtva prea optimistă cît privește « aportul criticii muzicale și muzicologiei », așa cum este el prezentat la p. 16—17 — asupra vieții muzicale românești din ultimii ani, privire înlesnită autorului de preocuparea pe care a avut-o la elaborarea compendiului său de istoria muzicii românești (București, 1969).

De un caracter accentuat teoretic pe planul înțelegerii sub raport filozofic a fenomenului muzical este contribuția lui Pavel Apostol privind *Muzica — proces de comunicare* (p. 45—60), elaborat ce se înscrie, cu interesante observații și sistematizări mergînd pînă la propunerea de scheme și tablouri grafice, pe linia preocupărilor constante ale acestui interesant cercetător care stăruie mereu în a diseca și analiza de pe un plan superior de gîndire fenomenul muzical, fără a reuși să antreneze alături de sine în aceeași pasiune și aceleași preocupări pe cei ce se autoprocîmă reprezentanții exclusivi ai muzicologiei — ne referim tocmai la cei ale căror datorii și lipsuri nu sînt prezentate în materialul mai sus amintit al lui Petre Brâncuși.

De asemenea la nivel teoretic de sistematizare și generalizare se prezintă *Eterofonia* (p. 65—74) de Ștefan Niculescu, care — spre deosebire de reprobabilă practică curentă a seriei *Studii de muzicologie* — a avut grijă să menționeze că textul publicat reprezintă comunicarea sa din 1969 la Bienala de la Zagreb și la Sesiunea Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din București. Determinînd eterofonia ca o a patra noțiune alături de monodie, omofonie și polifonie, autorul îi subliniază vechimea ancestrală și totodată valențele în

raport cu diversele tendințe din muzica nouă (fără a amesteca însă în acest text și problemele de tehnică compozițională a eterofoniei).

De probleme de analiză tehnică se ocupă amply Luminița Vartolomei în studiul său *Procedee polifonice în Invențiunile la 2 și 3 voci de Bach* (pag. 189—222), vădind largi posibilități de investigare și de sistematizare în trei direcții principale (analitică, statistică și interpretativă a datelor statistice) pe baza « premizei că scriitura polifonică poate fi redusă la 2 tipuri elementare de structură », cea imitativă și cea superpozițională. Demonstrația viguroasă și logica strînsă a studiului subliniază și valoarea școlii, autoarea prevenindu-ne că studiul a fost elaborat în cadrul Cercului de forme al Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din București, sub îndrumarea științifică a lui Ștefan Niculescu.

Alte două contribuții reprezintă analize ale realității folclorice.

Emilia Comișel, în *Genurile muzicii populare românești — Doina* (pag. 81—120), pune în discuție, cu competența sa cunoscută, caracterele esențiale ale genurilor folclorului muzical, susținînd că în determinarea lor « trebuie avute în vedere ambele componente esențiale [ale cîntecului popular]: textul și melodia », care se condiționează reciproc. Împărțind lirica populară în ocazională și neocazională, Emilia Comișel analizează pe larg doina cu diversele sale mijloace de expresie, cu funcția sa, cu arhitectura și structurile sale ritmice, formulele melodice și sistemele sonore etc., în diversele sale tipuri regionale, în variantele sale instrumentale etc.

Eugenia Cernea se ocupă în studiul său intitulat *Contribuții la studiul modurilor în cîntecul popular românesc din Bihor și Valea Almăjului* (pag. 125—150) de structura modală pendulatorie, care implică sudura organică a două moduri diferite într-o

gândire muzicală unitară; fenomenul dă naștere unei organizări modale bitonice cu un decalaj de secundă mare între cele două faze — sau fragmente de frază.

Celelalte cinci contribuții din volumul de care ne ocupăm — și în prezentarea căruia nu am urmat ordinea sumarului ci am încercat să grupăm oarecum titlurile pe familii de preocupări — reprezintă contribuții de ordin istoric.

Cu căldură, cu admirație și devoțiune, Theodor Balan închină pagini deosebit de reușite muzicienei de prestigiu și profesoarei exigente care a fost *Florica Musicescu* (pag. 23—40), invocând, alături de propriile sale amintiri, mărturiile contactelor cu o ilustră pleiadă de prieteni și foști elevi, printre care Dinu Lipatti, Yehudi Menuhin, Nadia Boulanger, Igor Markevitch, Marcel Mihailevici, Mihail Jora, Aurel Stroe, Alexandru Hrisanide, Krimhilda Cristescu etc.

Binecunoscut prin preocupările sale de pedagogie și educație muzicală, Nicolae Parocescu semnează un studiu tot atât de evocator, pe care îl intitulează *George Breazul educator* (pag. 155—183), dedicat celui ce a fost în egală măsură pedagog teoretician și profesor militant, organizator și înnoitor progresist și original, îndrumător și educator al maselor, culegător și cercetător, istoric și animator al vieții muzicale românești — analizându-i începuturile activității, perioada de realizări de la catedra de Enciclopedia și pedagogia muzicii, lupta sa pentru reforma predării muzicii în învățământul general, latura sa de critic muzical și de conferențiar educator.

Folosind direct sursele maghiare corespunzătoare, Ștefan Lakatoș face o prezentare amănunțită

a cronologiei, programelor și ecourilor celor șapte *Concerte Enescu la Budapesta* (pag. 229—238), din anii 1912, 1913, 1914 și 1930, insistând asupra deosebitei aprecieri de care se bucura arta enesciană la Budapesta în contextul climatului muzical european al vremii.

Meline Poladian-Ghenea semnează studiul *Elena Asachi*, schițând portretul istoric al celei ce inițial se numise Eleonora Teyber și prezentând rolul ei în viața muzicală a Moldovei, legăturile sale cu teatrul muzical, rolul ei de susținătoare a vieții muzicale ieșene, activitatea ei componistică, cu scurte aprecieri asupra diverselor sale lucrări cunoscute.

Volumul se încheie cu studiul și catalogul întocmit de Viorel Cosma asupra fondului de *Manuscrise muzicale românești în Biblioteca Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din București* (pag. 269—309). Studiul a fost prilejuit de reinventarierea și verificarea din 1964—1966 a prețiosului fond de manuscrise muzicale obținut de Conservator prin donații, de-a lungul anilor, cu care ocazie se face o clasificare a lor în lucrări cu caracter artistic, lucrări cu caracter didactic și culegeri și armonizări de folclor, se menționează bogatul fond Ion Scărlătescu, este semnalată importanța manuscriselor-copii și se aduc interesante precizări în legătură cu însemnările și dedicațiile autografe pe care le poartă manuscrisele.

Catalogul cuprinde datele bibliografice de rigoare, o succintă descriere cu mențiunea stării de păstrare și a provenienței, precum și cota bibliotecii Conservatorului.

MIRCEA VOICANA

1907—In Memoriam Dinu Lipatti

Éditions Labor et Fides, Geneva, 1970, 130 p., 21 il.

Lucrarea își propune să comemoreze personalitatea marelui interpret Dinu Lipatti, de la moartea căruia au trecut 20 de ani. Apărută prin subscripție într-un tiraj restrâns, condițiile tehnice se apropie de acelea ale edițiilor de bibliofil. Prima parte este semnată de Madeleine Lipatti, soția marelui pianist. Sînt amintiri prețioase, în care se consemnează, într-o ordine cronologică nu foarte riguroasă, cele mai însemnate evenimente din viața și realizările în artă ale lui Lipatti. Cea de-a doua parte numără nu mai puțin de 28 de colaboratori și cuprinde mărturiile ale celor care l-au cunoscut. Fiecare notă sau articol de acest fel poartă fotografia semnatarului precum și semnătura în facsimil. Lucrarea reproduce și o scrisoare a lui Dinu Lipatti, în care sînt precizate multe din țelurile sale în arta interpretativă și în pedagogie. Discografia completă, lista compozițiilor originale și a transcrierilor întregesc volumul.

Paginile de amintiri caută să sugereze cît mai obiectiv, ocolind factura sentimental subiectivă, personalitatea lui Dinu Lipatti și « actualitatea » artei sale pianistice. Dovada cea mai pertinentă a acestei actualități o constituie discurile, destul de

numeroase, ce a lăsat. Autenticitatea acestora este incontestabilă, timpul ce s-a scurs de la înregistrare nealterînd cu nimic calitățile artistice. Lipatti — afirmă autoarea — rămîne un simbol al perfecțiunii. « Il ne défendait pas Sa vérité, mais La vérité. Nul ne s'y est trompé; il servait la musique de tout son cœur, de tout son esprit, de toutes ses forces. Son jeu si pur, si noble, est le reflet de son âme, de ce qu'il était dans la vie quotidienne, un être d'une qualité humaine exceptionnelle. Il était bienveillant, généreux et simple. Cette simplicité ne laissait personne indifférent, tous ceux qui l'ont connu en étaient frappés. Sa valeur était évidente malgré son attitude modeste, infiniment respectueuse envers chacun. Il avait le don rare de « faire confiance », de croire que les hommes sont bons, que le mensonge n'existe pas. Il avait une telle pureté d'âme qu'il sublimait la réalité » (p. 7).

Făcînd o scurtă trecere în revistă a datelor biografice, autoarea dă indicații sumare asupra vieții atât de scurte a pianistului, pedagogului și compozitorului. S-a născut la București, la 19 martie 1917, în timpul primului război mondial. În familia Lipatti muzica era o tradiție: tatăl său,

Teodor Lipatti, era violonist, elev al lui Flesch. Înclinațiile excepționale ale copilului se arată foarte de timpuriu, încă înainte de împlinirea vârstei de 4 ani, vîrstă la care, datorită unui capriciu al părinților, a fost botezat, uimind invitații cu micile sale piese cîntate la pian.

Studiile făcute la București sub îndrumarea Floricăi Musicescu la pian și Mihail Jora la compoziție îl ajută să-și consolideze meșteșugul instrumental și cunoștințele teoretice muzicale. A recunoscut aceasta fără rezerve ori de cîte ori a avut prilejul. La progresele uimitoare pe care le face în arta pianistică îl ajută și conformația unei mîini ideale pentru instrument iar la acelea teoretice o perseverență și ordine în activitate, ieșite din comun. Virtuozitatea pianistică nu a constituit pentru el decît un scop pentru a aduce la îndeplinire intențiile cele mai ascunse ale compozitorilor interpretați. Scopul constant urmărit de interpret a fost «preciziunea», noțiune înțeleasă în sensul de respect absolut al textului, de puritate a sunetului. La vîrsta de 14 ani termină Conservatorul din București, la clasa Floricăi Musicescu. Paralel cu studiile instrumentale continuase compoziția cu Mihail Jora, obținind în anul 1933 premiul Enescu pentru suita simfonică *Sătrarii*. În același an pleacă la Viena, în vederea concursului internațional ce se ținea în acel oraș, concurs la care au participat 250 de pianiști. A cucerit premiul al doilea, dar Alfred Cortot, care făcea parte din juriu, a declarat că «de departe» i s-ar fi cuvenit primul loc. L-a invitat la Paris ca să studieze cu el. Lipatti pleacă peste puțin timp, însoțit de mama sa și de fratele mai mic în capitala Franței, unde va petrece 5 ani închinăți studiului muzicii, dar mai ales pianului. La Paris leagă numeroase prietenii, între care și cu Clara Haskil, pe care le va păstra o viață întreagă.

În anul 1939 dă primul său recital, la București, încununat de un mare succes. Urmează concerte de sonate, împreună cu George Enescu, și repetate participări la concerte simfonice ale Filarmonicii din București, sub bagheta lui George Georgescu. George Enescu i-a arătat o mare afecțiune și prețuire, Menuhin și Lipatti putînd fi deopotrivă considerați fii spirituali ai marelui nostru compozitor.

În anul 1943, Lipatti a fost invitat să dea o serie de concerte în Suedia și Finlanda, apoi în Elveția. În octombrie 1943 ajunge la Basel. Concertele de la Basel și Berna sînt primele pe care le-a dat în Elveția, unde avea să-și petreacă ultimii șapte ani ai vieții. La scurt timp după sosirea la Geneva a fost numit profesor la Conservator, unde a activat între 1944 – 1949.

Cartea evocă numeroase întîlniri cu personalități celebre. Edwin Fischer, Flesch, refugiat din Germania, Backhaus, cu care se împrietenește la Lugano, Ansermet, Scherchen, Clara Haskil, Paul Sacher, Frank Martin, Arthur Honegger, Werner Reinhardt, Igor Markévitch. Toată elita muzicii din Elveția face parte din cercul său de admiratori. Amintirile de ordin artistic sînt întretăiate de acelea referitoare la sănătatea artistului, minat încă de la vîrsta de 26 de ani de boala ce avea să-l răpună.

În 1946, face prima sa vizită la Paris, după terminarea războiului. Recitalul pe care l-a dat în vechea sală a Conservatorului a fost un triumf. A revenit și în anii următori, admirabil prilej de a se reîntîlni cu maestrul său din Școala Normală, cu Cortot și Nadia Boulanger, pe care a socotit-o «mama sa spirituală». În ciuda luptei cu boala, aceștia au fost anii celor mai izbutite realizări concertistice și a celor mai numeroase înregistrări pe discuri, rămase ca o incontestabilă mărturie a marelui său talent. Toate festivalurile doreau să-l aibă în program. Toscanini îl invită să concerteze împreună. În baza unui contract semnat în 1946 la Londra, cu casa Columbia, Lipatti înregistrează o seamă de discuri în Elveția. Cele mai valoroase înregistrări datează din această etapă eroică ce a premers sfîrșitului. Lipatti nu se menajează, presimțind parcă moartea sa apropiată. La 15 septembrie 1950 are loc ultimul său recital, la festivalul din Besançon, la care promisese că va participa, deși boala ajunsese într-un stadiu foarte înaintat. Nimic din drama sa sufletească nu apare în jocul său inegalabil. Recitalul a fost înregistrat și constituie o dovadă vie a forței sale spirituale.

În același an, la 2 decembrie 1950, a încetat din viață.

Dăm mai jos, în ordine alfabetică, așa cum se face și în cartea omagială, numele celor ce au colaborat la redactare: Ernest Ansermet, Wilhelm Backhaus, Nadia Boulanger, Carl J. Burckhardt, Jacques Chapuis, Alfred Cortot, Henri Dubois-Ferrière, Georges Enesco, Edwin Fischer, Pierre Fournier, Henri Gagnebin, Bruno-Leonardo Gelber, Maurice Gendron, Arthur Honegger, Antonio Janigro, Herbert von Karajan, Jacques Laval, Walter Legge, Nikita Magaloff, Igor Markévitch, Frank Martin, Yehudi Menuhin, R. Aloys Mooser, Roland Manuel, Paul Sacher, Hedy Salquin, Béla Siki, Robert Weisz. Emoționantele lor mărturii se referă atît la admirabila ținută etică, cit și la calitățile excepționale care au făcut ca numele lui Lipatti să nu-și piardă cu nimic din strălucire după 20 de ani de la săvîrșirea din viață.

E. D.

RADU GHECIU,

Mozart.

Editura Muzicală, București, 1970, 122. p. + 8 pl.

Radu Gheciu preludează la micromonografia sa despre Mozart cu o serie de considerații inteligente asupra a trei cărți scrise de trei autori români despre eminentul compozitor clasic

germano-austriac — cele ale regretaților Prof. George Breazu și Dr. I. Weinberg și cea a lui V. Cristian. Genul acesta de elogiu, puțin întîlnit încă la noi, adus celor ce l-au precedat în ce privește viața și

opera lui Mozart nu se poate să nu te predisună în mod favorabil asupra autorului și cărții. Într-adevăr informația este densă, iar tonul este serios, grav. Astfel, în « Rădăcini » avem o prezentare scurtă dar bogată în date asupra mediului în care a crescut și s-a format Mozart precum și asupra primilor ani ai copilului-minune. Perioadei primelor clarificări în direcția maturității artistice și a începuturilor marii prietenii cu Joseph Haydn, care avea să se dovedească atât de fructuoasă din punct de vedere artistic pentru amândoi, îi este consacrat capitolul « Între 'Sturm und Drang' și grația muzicii de curte ».

« Itinerar european » și « Pași spre zenit » sînt momentele următoare ale cărții; pe măsură ce Radu Gheciu ne evocă un Mozart tot mai matur și mai profund și analizele muzicale (care intră firesc în alcătuirea capitolelor) chiar succinte (în conformitate cu specificul cărții) devin însă și ele tot mai numeroase și mai consistente. « De la Nunta lui Figaro la *Così fan tutte* » și « Desăvîrșirea simfoniei » sînt deja prezentări ample făcute cu gust și competență ale capodoperelor de maturi-

tate (operele Nunta lui Figaro, Don Giovanni, *Così fan tutte*, Simfonia nr. 35, « Haffner », Simfonia nr. 36 « Linz », Simfonia nr. 38 « Praga » și Trilogia simfonică finală: Simfonia nr. 39 în *Mi bemol major*, Simfonia nr. 40 în *sol minor*, Simfonia nr. 41 « Jupiter » în *do major*). « Asfințitul », unde sînt evocate ultimele capodopere (între care opera *Flautul fermecat* și *Requiemul*), este ca o lăsară de cortină peste viața scurtă și tragică a marelui compozitor, viață desfășurată, cum o spunea chiar el, « immer zwischen Angst und Hoffnung ».

Un epilog foarte necesar și foarte nimerit introdus de Radu Gheciu « Mozart în conștiința muzicală românească » vine să întregască în modul cel mai fericit lucrarea sa.

Adevărat tur de forță, bine realizat, de a se cuprinde și explica atîtea lucrări și date, într-un număr atît de redus de pagini, micromonografia foarte meritorie semnată de Radu Gheciu dă astfel cel mai cuvenit răspuns la întrebarea pe care autorul și-o pune în prefață: « De ce [să scriu despre] Mozart? »

C.S.-B.

*** Beethoven văzut de contemporani

Scrisori, memorii etc. reunite și editate de J. G. Prod'homme. Traducere din limba franceză și prefață de Theodor Bălan. Ed. Muzicală, București, 1970, 256 p.

Cu ocazia bicentenarului Beethoven, prin publicarea prezentului volumaș în noua colecție de popularizare inițiată de Editura Muzicală, s-a făcut, poate, cea mai nimerită alegere; într-adevăr, în locul unor micromonografii uneori binevenite (ca cea despre Mozart de Radu Gheciu), dar alteori, fie de un nivel prea « popularizator » (ca cea despre Musorgski de T. Popova, destinată inițial de fapt tineretului școlar) fie cvasi rapsodice (ca cea despre Verdi de Alice Mavrodin), de data aceasta ne aflăm în fața unor documente de epocă, documente care, în lipsa unor « pretenții » deosebite, sînt în felul lor totuși mai profunde prin fiorul autentic al vieții din ele.

Negreșit că Beethoven a avut într-o privință o soartă curioasă. S-au spus multe despre neînțelegerea contemporanilor atît față de om cît și față de artist (mai ales dacă ne gîndim la Beethoven omul și creatorul din ultima perioadă), ca să nu mai vorbim și de penibila atitudine cu privire la el avută de frații și nepotul său, oameni meschini, mici la suflet și fără nici o considerație pentru geniul rudei lor. În schimb, toți cei care veneau în contact cu el își dădeau totuși cumva seama că se află lingă un om dintre cei ce nu apar în toate zilele. Căci chiar dacă geniul lui le rămînea în bună parte străin, îi intuiau însă pe undeva prezența tulburătoare în preajma lor, iar această intuiție le impunea un respect și o venerație firești în ultimă instanță.

Deci situația era paradoxală — deși cei mai mulți nu pricepeau profunzimea reală a lui Beethoven-artistul totuși îi simțeau nelămurit măreția; în orice caz, situația Titanului era oarecum deosebită

față de soarta nenorocită a lui Mozart — aruncat în groapa comună după moarte — sau a lui Schubert, desconsiderat și abia cunoscut ca autor de lieduri, însă pentru mult timp încă ignorat, chiar postum, ca simfonist și autor de cvartete și de alte lucrări de amploare. Față de aceștia Beethoven avea măcar parte de ceea ce am numi consolarea unei « jumătăți de recunoaștere » din partea contemporanilor săi.

Cele 41 de mărturii ale acestora asupra lui Beethoven, adunate și publicate pentru prima dată la un loc de muzicologul francez J. G. Prod'homme în 1927 la centenarul morții marelui compozitor, aparțin unor oameni foarte deosebiți: muzicieni, muzicologi, literați, medici, pictori sau oameni de alte profesii, atrași de renumele crescînd al Prometeului artei sunetelor. În acest noian caleidoscopic, în acest vîlmășag de frînturi de fapte obiective și de impresii extrem de subiective, din care cîteva aparțin unor genii, dar cele mai multe unor oameni obscuri, te simți, *mirabile dictu* mai în largul tău citind mărturiile acestora din urmă. Oricît ar părea de curios, tocmai geniile timpului său, cu excepția semnificativă a unui Schubert, (poate singurul care și-a imaginat just grandoarea reală a lui Beethoven — a se vedea p. 225—226), fie din faptul că « două săbii într-o teacă nu încap », fie din hipertrofia sentimentului propriei lor importanțe, ne-au lăsat rîndurile cele mai plate despre Titan. Goethe, deși impresionat de talentul lui Beethoven, e totuși și mai copleșit de așa-zisa lipsă de mondenitate a acestuia, lipsă de mondenitate care îl șochează într-atît pînă a ajunge chiar să-l deteste. Weber este mult mai profund emo-

ționat de primirea extrem de cordială și de masa pe care i-a oferit-o Beethoven în cinstea propriului său succes cu opera « Freischütz » decât de simfoniile beethoveniene de la ale căror prime audiții se pare că fugea din sală astupându-și urechile. Liszt, pe vremea vizitei lui la Beethoven, nu era decât « un copil minune », iar mai târziu își amintește induioșat și cu pietate de ea, deși semnificația gestului lui Beethoven de a-l încuraja călduros, într-un fel i-a scăpat (la vremea lui, Mozart îl lăudase tot astfel pe tânărul Beethoven — gestul avea deci semnificația transiterii mai departe a făcliei marii arte a Euterpei de la o generație la alta de mari compozitori). Pentru Rossini contează mai mult aspectul neîngrijit al locuinței și faptul că Beethoven nu stăpînea prea bine italiana, — totuși reține sfatul acestuia să se mențină la opera bufă, întrucît acesta ar fi genul în care poate să-și valorifice cel mai bine talentul. Celebrul poet Grillparzer este preocupat și interesat mai ales de unele « mici mizerii ale sufletului chinuit » al lui Beethoven și este de asemenea șocat de o posibilă colaborare a acestuia cu un poet rival, iar de la un moment dat nu-l mai vizitează de loc pe Titan, ca să nu mai fie nevoit să se servească în relațiile cu acesta de « carnețelele de conversație », care-i erau nesuferite.

Obscurii sînt de multe ori infinit mai delicăți și mai subtili aici decât acești « oameni de seamă », poate pentru motivul că nu sînt decât niște « oameni de treabă » în marea lor majoritate: Czerny, cunoscut pedagog al pianului, dar compozitor mediocru, pastorul Amenda, prieten din tinerețe al lui Beethoven, cîntărețul Roeckel, diplomatul francez din anturajul lui Napoleon I, baronul de Trémont, literatul von Ense, muzicologul Rochlitz, harpistul Stumpff (care, între altele a făcut admirabilul gest de a-i trimite de la Londra lui Beethoven muribund, operele complete ale lui Haendel, adu-

cîndu-i o ultimă bucurie), lordul Russel (un strămoș al celebrului său omonim din zilele noastre), familia Breuning, prieteni din tinerețe ai lui Beethoven, literatul von Braunthal (care ne-a păstrat părerile lui Schubert despre Beethoven); paginile lor sînt calde, emoționante, pline de deferență și constituie într-un fel o lecție de bun simț cu atît mai bine venită cu cît a fost mai neintenționată. Și aici avem totuși o excepție semnificativă: paginile datorate lui Rellstab, critic și poet cvasi neînsemnat salvat de la uitare de Schubert, care avea să-i pună cîteva versuri pe note în ultimul său ciclu de lieduri « Schwanengesang »: între marile « perle » spuse vreodată cu privire la o capodoperă, merită neapărat să figureze și părerea acestui Rellstab, despre admirabilul cvartet din seria finală, în Mi bemol major, pe care îl apreciază ca fiind doar o « adunătură » de « rămașițe și dărîmături dezolante » (!) a ceea ce ar fi reprezentat cîndva geniul lui Beethoven. Dar după cum am mai spus, nu asemenea « aprecieri » dau tonul general al acestor pagini.

Din toate cele 41 de mărturii se încheagă însă la urmă în mintea cititorului un portret de mare autenticitate al omului și artistului Beethoven, un portret asupra importanței capitale a căruia nu credem că mai este cazul să mai insistăm.

Plină de prospețime în general, această suită de pasionante și emoționante imagini pe viu a ceea ce a fost și a însemnat Beethoven pentru cei din timpul și din jurul său, reprezintă prin publicarea ei o reușită, atît pentru valorosul ei traducător și prefațator Theodor Bălan, cît și pentru Editura Muzicală, prilejuindu-ne un fel de foarte binevenită întîlnire cvasi personală « cu cel mai sublim și mai puternic dintre toți muzicienii » cum l-a numit pe Titanul Beethoven, pe bună dreptate, alt maestru al muzicii, Franz Schubert.

C.S. - B.

ALICE MAVRODIN,

Verdi.

Editura Muzicală, București, 1970, 96 p. + 12 pl.

Ca o mică lucrare rapsodică, nici micromonografie, nici biografie romanțată — cam astfel ni se prezintă încercarea de față de a ni se zugrăvi viața și opera lui Verdi.

Autoarea pleacă desigur de la un sentiment de reală prețuire pentru maestrul de la Sant' Agata (numit supărător în carte « Ursul »). Alice Mavrodin cunoaște destule lucruri despre muzică în general și despre Verdi în special, pentru a considera că ar avea ce să ne spună despre cel mai mare compozitor italian de operă. Dar pentru a scrie o carte izbutită, pe lîngă bunele intenții și cunoștințele de rigoare, mai trebuie și ca autorul să-și clarifice sie însuși ce anume vrea să ne spună, și cum anume dorește să ne arate, nouă, cititorilor, cele ce vrea să ne spună.

Astfel, după vreo 20 de pagini despre viața tîhnită a lui Verdi la maturitate, în vila Sant'Agata, se revine brusc la începuturile vieții și operei lui

— deci sîntem readuși cu vreo 50 de ani în urmă la Roncole, satul natal al lui Verdi. Ni se vorbește apoi cu destul lux de amănunte despre viața lui Verdi pînă la reprezentarea lui *Nabucco*, opera sa de consacrare. Firul se frînge aici și ni se oferă doar o listă a tuturor operelor sale din perioada de tinerețe. Pe urmă, Alice Mavrodin se angajează într-o amplă discuție asupra a ceea ce ar fi meritoriu și ce nu din « prima manieră » a scriiturii verdienne. Nu intră în scopul nostru o apreciere asupra acestor părerii (putem doar spune în treacăt că pe lîngă unele opinii relativ juste, apar și altele care ar merita poate ceva mai puțin acest calificativ); credem totuși că locul lor ar fi fost mai nimerit în paginile unei lucrări de mai strictă specialitate și de mai mare amploare decît într-o lucrare de popularizare.

Capitolul « Il nostro Verdi » ar merita poate mai de grabă titlul « *Traviata* pro și contra », căci

nu vizează decît exclusiv această operă. Să nu uităm totuși că în cursul lui ni se dă încă o listă, anume a lucrărilor din a doua manieră verdiană, dar fără vreo explicație specială. Urmează apoi o vie dezbateră asupra *Traviatei*. O fi într-adevăr această operă o «chintesență a cazului Verdi», cum spune autoarea? Posibil; dar această apreciere, dacă luăm creația lui Verdi în ansamblul ei s-ar cuveni mai mult *Aidei*, *Recvîmului*, lui *Otello* sau lui *Falstaff*, în funcție și de marile schimbări stilistice și calitative din creația verdiană — ca să nu mai vorbim și de faptul că *Rigoletto* și *Trubadurul* (prima din ele încă și mai mult ca *Traviata*, datorită, de pildă, pe de o parte, cvartetului ca exemplu de măiestrie, iar pe de alta, ariilor ducelui ca exemplu de popularitate) pot pretinde și ele, în virtutea apartinerii la același moment creator ca și *Traviata*, să fie considerate, pe bună dreptate, dacă accepțăm punctul de vedere al autoarei, tot drept niște asemenea «chintesențe ale cazului Verdi». Apelul cvasi anecdotic la similitudinea dintre Violetta-Alfredo-Germont și Giuseppina-Verdi-Barezzi, luînd în considerare un fapt extramuzical, tocmai de aceea nu poate reprezenta nici el un argument de valoare probantă deosebită. Deci în această lumină afirmația cu iz exclusivistică că «discuția estetică în jurul lui Verdi se reduce în ultimă instanță la o discuție în jurul *Traviatei*», nu ne apare ca fiind și demonstrată ca atare.

În capitolul «Transfigurare» (cu o a treia listă de lucrări acum, a celor din ultima manieră verdiană, dintre care însă am avut părerea de rău să constatăm că lipsesc cele *Două piese sacre* din 1880) autoarea încearcă, între altele, o nouă perio-dizare a operei lui Verdi situînd în perioada I pe *Oberto* și *Un giorno di regno*, în a II-a în bloc toate lucrările de la *Nabucco* la *Recvîm*; iar în a III-a pe *Otello* și *Falstaff*. Deși interesantă, repetăm, ca idee, totuși, demarcația propusă între *Oberto* și *Nabucco* apare cam arbitrară, căci *Nabucco* și cu *Oberto* aparțin evident aceluiași moment creator; apoi *Rigoletto*, *Traviata* și *Trubadurul* sînt calitativ net superioare față de operele anterioare lor, iar *Aida* și *Recvîmul* se leagă prin profunzimea și măreția lor direct de *Otello* și de *Falstaff*, întrucît saltul calitativ final în nici un caz nu s-a produs

în timpul «anilor de tăcere» dintre *Recvîm* și *Otello*, ci evident între *Don Carlos* și *Aida* (de pildă în prima din acestea două citate în urmă mai revin încă unele automatisme și convenționalisme stilistice caracteristice lui Verdi cel din prima și a doua manieră, automatisme și convenționalisme care însă nu mai pot fi găsite de loc în creațiile următoare). De altfel nici autoarea nu-și adoptă în decursul lucrării clasificarea proprie, dînd cele trei liste de creații verdiene tot în conformitate cu vederile tradiționale. Poate ar fi fost mai utilă aici, pentru o lucrare de popularizare, o analiză a operelor reprezentative ale lui Verdi (nu numai a *Traviatei*, excepție, după cum am văzut, semnificativă). Ni se pare mult prea larg de asemenea, spațiul acordat în continuare unei opere de tinerețe, nelipsită de unele merite, însă fără prea mare însemnătate, în fond, *Bătălia de la Legnano*; analiza ei întrerupe, de altfel și firul expunerii, astfel că legătura încercată ulterior, la finele capitolului, între diversele modalități verdiene de expresie muzicală din diferite perioade ne apare deci vagă, nelegată de suportul ei firesc.

Epilogul «Maestrul lucrează» surprinde momente din migăleala lui Verdi și a libretistului Ghislanzoni la *Aida*, cartea încheindu-se brusc cu prezentarea premierei acestei opere (poate cea mai măreață întruchipare a geniului verdian), fără să mai avem, cum ar fi fost de așteptat, un ultim cuvînt de sinteză al autoarei.

În consecință, după ce închizi micul volum, îți poți da bine seama de deosebita pregătire și de reala competență a autoarei, precum și de faptul că intenția i-a fost orientată spre realizarea unei calde pledoarii pentru Verdi; totuși îți vine imediat în minte, *mutatis mutandis* propriul domniei-sale aforism de la p. 38: «Contrapunctul este ca și gramatica, te învață să-ți formulezi corect ideile, dar nu te învață să și scrii un roman». Neîndoielnic, o reelaborare și o resistemalizare corespunzătoare a afirmațiilor și ideilor autoarei, ar putea, la o viitoare reeditare, să ne dea o lucrare despre Verdi într-adevăr edificatoare atît asupra marelui muzician, cît și asupra valențelor muzicologice reale ale autoarei.

C.S.-B

T. POPOVA,

Musorgski.

Traducere de Mihail Protopopov. Editura Muzicală, București, 1970, 156 p. + 8 pl.

Micromonografia despre Modest Petrovici Musorgski de T. Popova (cu care se pare că Editura Muzicală a deschis o nouă serie de prezentări succinte ale marii muzici destinate publicului larg) este o carte vîioaie. Autoarea, cunoscută prin mai multe broșuri de popularizare ale genurilor și speciilor muzicale, ne oferă acum un portret al celui mai mare realist muzical al secolului al XIX-lea, al aceluia care este pe drept cuvînt considerat ca cea mai originală figură a muzicii ruse. Dar pentru a-și menține tot timpul

intactă vîioiciunea stilului său (întrucît cartea a apărut, în original, în 1967, la Moscova, ce-i drept în Editura «Muzika», dar într-o serie destinată copiilor, «Șkolnaia biblioteka») autoarea ajunge să alterneze adesea momentele de reală descriere monografică cu altele de insolită biografie romanțată, oferindu-ne deci un fel de amestec al obiectivului cu subiectivul, ceea ce nu poate să nu se răsfrîngă uneori în mod corespunzător asupra unității și valorii instructiv-educative a cărții, ca de exemplu în dialogurile bogate în tot felul de

exclamații aprobative sau negative la care autoarea reduce de multe ori raporturile, în fond atât de complexe, dintre membrii faimosului «grup al celor cinci» sau în tonul, în general melodramatic, al zugrăvirii vieții compozitorului. Cîteodată acest mod de a concepe lucrurile duce chiar la inadvertențe: de exemplu, la reproducerea portretelor celor «cinci», în planșa a III-a, apare printre ele cel al lui Dargomijski, care, deși prieten cu cei «cinci», nu făcuse parte totuși din grup, — în schimb dintre aceștia este omis Borodin! Cu toate acestea cartea se susține, prin cursivitatea ei și prin căldura stilului autoarei, care știe să evoce destul de atrăgător și mișcător diversele episoade, adesea dureroase (între care lupta pentru reprezentarea lui *Boris Godunov*) ale scurtei și chinuitei vieți a lui Musorgski. În general bine informată asupra creației lui Musorgski, autoarea dă analize succinte dar binevenite la capodoperele marelui compozitor — impresionanta trilogie de opere *Boris Godunov*, *Hovașcina*, *Tîrgul din Sorocinsk* (aceasta din urmă însă cam palid prezentată), admirabilele lieduri *Spune-mi de ce?*, *Cu dădaca*, *Savișna*, *Gopak*, *Clasicul*, *Țapul*, *Orfanul*, *Seminaristul*, *Părăsitul*, *Balada puricelui* și ciclurile de lieduri *Raiok*, *Colțul copiilor*, *Cîntecele și dansurile morții*, *Fără soare*, celebra suită pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* (mai tirziu strălucitor orchestrată de eminentul compozitor francez Maurice Ravel) și splendidul tablou simfonic *O noapte pe muntele pleșuv* (pomenit spre regret abia în treacăt, în «epilogul» cărții).

Deși pornită să prezinte într-un mod idilic

relațiile dintre membrii grupului celor cinci, și chiar și caracterul nescutit de slăbiciuni, al lui Musorgski, autoarea nu se poate opri să nu înregistreze și despotismul cvasi diletantistic al lui Balakirev, exercitat asupra celorlalți membri ai grupului (despotism care, ulterior, va purta în mare măsură vina pentru o serie de lacune, în ce privește orchestrația și formele, din educația muzicală a lui Musorgski, lacune care-l vor împiedica, între altele, să-și finiseze o serie de lucrări), sau figura de ratat invidios a lui Cui (care-l va ataca pe vechiul său prieten tocmai pentru capodopera *Boris Godunov*, declarînd-o «lipsită de maturitate... cu multe neajunsuri și părți slabe» (!)), ori faptul că Rimski-Korsakov, deși cu cele mai bune intenții de valorificare a tot ce rămăsese de la genialul său prieten, nu totdeauna a dovedit în prelucrările sale o justă înțelegere a spiritului creației acestuia. Totuși, în general, T. Popova subliniază just marile merite ale celor patru într-adevăr mari muzicieni din «grupul celor cinci» — Musorgski, Rimski-Korsakov, Borodin, Balakirev și ale criticului Stasov, mentorul lor cel aprig, (deși nu întotdeauna obiectiv), arătînd corect în ce constă momentul de răscruce din istoria muzicii ruse și universale simbolizat de «grup».

Închizi deci cartea satisfăcut în linii mari. Ne întrebăm însă de ce Editura Muzicală nu a publicat pînă acum nici o monografie, fie originală, fie tradusă, de dimensiuni mai ample, despre Musorgski — singura existentă fiind abia cea de față?

C. S.-B.

T E A T R U

- AUREL BARANGA, *Opinia publică. Cinci comedii*, prefată de Valeriu Râpeanu, București, Editura Minerva, 1971, 474 p.
- CALDERÓN DE LA BARCA, *Viața e vis*, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1970, 128 p.
- ION BĂIEȘU, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1971, 66 p.
- BEAUMARCHAIS, *Figaro házassága*, București, Editura Kriterion, 1971, 165 p.
- SAMUEL BECKETT, *Așteptându-l pe Godot*, traducere de Gellu Naum, București, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1970, 94 p.
- I. L. CARAGIALE, *O scrisoare pierdută*, prefată și tabel cronologic de Șerban Cioculescu, București, Editura Minerva, 1970, 302 p.
- GEORGE CĂLINESCU, *Opere*, vol. IX, București, Editura Minerva, 1971, 439 p.
- CERVANTES, *Teatru*, prefată și note introductive de Ileana Georgescu, București, Editura Univers, 1971, 326 p.
- PAUL CORNEL CHITIC, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1970, 66 p.
- JEAN COCTEAU, *Vásott Kölyök Regény*, București, Editura Kriterion, 1971, 143 p.
- HORIA DELEANU, *Dialog despre dragoste*, București, Editura Eminescu, 1970, 73 p.
- VICTOR EFTIMIU, *Prométheusz*, București, Editura Kriterion, 1971, 97 p.
- MIHAI FLOREA, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, București, Editura Meridiane, 1970, 182 p.
- EUGEN IONESCU, *Teatru*, 2 vol., prefată și antologie de Gelu Ionescu, București, Editura Minerva, 1970, 605, 470 p.
- HORIA LOVINESCU, *Și eu am fost în Arcadia*, București, Editura Cartea Românească, 1971, 304 p.
- VLADIMIR MALAKOVSKI, *Ploșnița*, traducere de Tamar Gane, București, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1970, 62 p.
- TEODOR MAZILU, *Primarul lunii și iubita sa*, București, Editura Eminescu, 1970, 73 p.
- TEODOR MAZILU, *Teatru*, București, Editura Cartea Românească, 1971, 341 p.
- VICU MÂNDRA, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române de la Gh. Asachi la Camil Petrescu*, București, Editura Minerva, 1971, 306 p.
- TUDOR MUȘATESCU, *Scrieri*, vol. II, București, Editura Minerva, 1970, 548 p.
- IOSIF NAGHIU, *Absența*, București, A.T.M., 1970, 111 p.
- ILIE PĂUNESCU, *Vegetarieni și carnivori*, București, Editura Cartea Românească, 1970, 174 p.
- CAMIL PETRESCU, *Danton*, București, Editura Univers și Teatrul Național « I. L. Caragiale », 1970, 212 p.
- PLAUT, *Comedia măgarilor*, în românește de Nicolae Teică, București, Editura Minerva, 1970, 392 p.
- D. R. POPESCU, *Acești îngeri triști*, Cluj, Editura Dacia, 1971, 235 p.
- EDMOND ROSTAND, *Cyrano de Bergerac*, București, Editura Ion Creangă, 1971, 278 p.
- GEORGE BERNARD SHAW, *Pagini alese, Shaw despre sine și despre alții*, traducere, prefată și note de Andrei Bantaș, selecție de Radu Lupan, București, Editura Meridiane, 1971, 255 p.
- SHAKESPEARE, *Teatru*, 2 vol., prefată și note de Dan Grigorescu, București, Editura Albatros, 1971, 496, 391 p.
- DUMITRU SOLOMON, *Socrate*, București, Editura Eminescu, 1970, 256 p.
- MARIN SORESCU, *Paracliserul*, București, Editura Eminescu, 1970, 51 p.
- DAN TĂRCHILĂ, *Io Mircea Voevod*, București, Editura Militară, 1971, 112 p.
- AL. VOITIN, *Avram Iancu sau calvarul biruinței*, București, Editura Eminescu, 1970, 125 p.

CLAUDIA DIMITU

MUZICĂ

- GEORGE BĂLAN, *Arta de a înțelege muzica*. București, Editura Muzicală, 1970, 285 p.
- THEODOR BALAN, *Copilăria unor mari muzicieni*. București, Editura Muzicală, 1970, 315 p. + bibl.
- GEORGE BREAZUL, *Pagini din istoria muzicii românești*. Ediție îngrijită de Gheorghe Firca. Prefață în limbile română și franceză: Gheorghe Firca. București, Editura Muzicală, 1970, 251 p. + il. + ex. muzicale.
- JERZY BROSZKIEWICZ, *Chipul dragostei* (Frederic Chopin). Traducere: Al. Ștefănescu-Medeleni și Frik Valentin Frimu. București, Editura Muzicală, 1971, 423 p.
- CELLA DELAVRANCEA, *Arpegii în ton major*. București, Editura Muzicală, 1970, 244 p.
- GEORGES DUHAMEL, *Puterea muzicii*. Traducere: Adina Arsenescu. București, Editura Muzicală, 1970, 151 p.
- TUTU GEORGE GEORGESCU, *George Georgescu*. București, Editura Muzicală, 1971, 450 p.
- L. PASSUTH, *Madrigal. Povestea vieții lui Carlo Gesualdo*. Traducere: Alexandru Molnar. București, Editura Muzicală, 1970, 588 p.
- DORU POPOVICI, *Muzica românească contemporană*. București, Editura Albatros, 1970, 336 p. + il. + bibl.
- EUGEN PRICOPE, *Dirijori și orchestre*. București, Editura Muzicală, 1971, 464 p. + il.
- J.-G. PROD'HOMME, *Beethoven văzut de contemporani*. Prefață și traducere: Theodor Balan. București, Editura Muzicală, 1970, 251 p.
- MIHAI RĂDULESCU, *Violonistica enesciană*. Cuvânt înainte: Bogdan Moroianu. București, Editura Muzicală, 1971, 158 p. + ex. muzicale + rezumat în limbile franceză, engleză, germană.
- NICOLAE RĂDULESCU, *Sabin V. Drăgoi*. București, Editura Muzicală, 1971, 247 p. + il. + ex. muzicale + bibl.
- GEORGE SBÂRCEA, *Ciocrtlia fără moarte. Grigoraș Dinicu și Bucureștiul lăutarilor de altădată*. București, Editura Muzicală, 1970, 214 p.
- GYÖRGY SZANTO, *Stradivari*. Prefață și traducere: George Sbârcea. București, Editura Muzicală, 1970, 444 p.
- DRAGOȘ TĂNĂSESCU, GRIGORE BĂRGĂUANU, *Dinu Lipatti*. București, Editura Muzicală, 1971, 224 p. + Anexa: Cadențe pentru Concertul

în do major K. V. 467 de W. A. Mozart, 12 p. + il. + ex. muzicale + discogr. + bibl.

***, *Studii de muzicologie*. Vol. VI. Ediție îngrijită de Petru Simionescu. București, Editura Muzicală, 1970, 328 p. + ex. muzicale + rezumate în limba franceză.

***, *Studii de muzicologie*. Vol. VII. *Valori și tendințe ale muzicii românești. 1921—1971*. Apărut în cinstea celei de-a 50-a aniversări a Partidului Comunist Român. Ediție îngrijită de Titus Moisesescu. București, Editura Muzicală, 1971, 293 p. + il. + ex. muzicale.

BRÂNDUȘA CĂPLESCU

CINEMATOGRAFIE

- IORDAN CHIMET, *Eroi, fantome, șoricei*, București, Editura Meridiane, 1970, 236 p. + il.
- ***, *Comici vestiți ai ecranului*, sub îngrijirea lui E. Iurenev, traducere de Alex. Stark, cuvânt înainte de D. I. Suchianu, București, Editura Meridiane, 1971, 312 p. + il.
- ION BARNĂ, *Lumea filmului*, București, Editura Minerva, 1971, 2 vol., 1048 p. + il.
- ELIE FAURE, *Funcția cinematografului*, traducere de Ion Caraion, prefață de Napoleon Toma Iancu, București, Editura Meridiane, 1971, 160 p.
- ***, *Contribuții la istoria cinematografei în România (1896—1948)*, sub redacția lui Ion Cantacuzino. Colaboratori: Mihnea Gheorghiu, Silviu Iosifescu, Ion Cantacuzino, B. T. Ripeanu, Dumitru Fernoagă, Valentin Silvestru, Cornel Cristian, Simion Alterescu, Mihai Lupu, Alice Mănoiu, Cristina Corciovescu, D. I. Suchianu, Olteea Vasilescu, Manuela Gheorghiu, Al. Racoviceanu, Aurora Pancaldi, Dan Mateescu, Mihai Nadin, T. Caranfil, L. Iordáky, I. Andrițoiu, V. Găinaru, R. Schilling. Cu o sinteză în limba franceză. (Sub auspiciile Institutului de istoria artei și Arhivei Naționale de Filme), București, Editura Academiei, 1971, 240 p. + il.
- ***, *Anul cinematografic 1970*, București, Arhiva Națională de Filme, 1971, 172 p.
- ***, *Bibliografie internațională cinema 1970*, București, Arhiva Națională de Filme, 1971, 108 p.

I. C.

1. ALFRED ALESSANDRESCU:

- « Acteon », poem simfonic.
- *Cîntece pentru soprană și orchestră*.
 - a) *Danse sur ma porte* (De vînt ești purtată).
 - b) *Sagesse* (Înțelepciune).
 - c) *Idylle triste* (Idilă tristă).
 - d) *Le rideau de ma voisine* (Cînd perdeaua dragei mele).
 - e) *Folie* (Viziune de toamnă).
- Versuri de Elena Văcărescu (a, c, e), André Rivoire (b), Alfred de Musset (d).
- Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, dirijor Emil Simon.
- Voce: Teodora Lucaciu (2).
- Maestru de sunet: Ing. Ben. Bernfeld.

Poemul simfonic *Acteon* este tipic pentru acea orientare universalistă, de influență postromantică, din muzica românească a primelor două decenii ale secolului nostru. Urmărind cu fidelitate legenda, Alfred Alessandrescu a căutat o construcție riguroasă, încadrînd poemul în mișcările simfoniei.

Prin *Cîntecele pentru soprană și orchestră*, compozitorul se înscrie în școala impresionistă. Stilul său are contingențe cu lirismul lui Debussy, Fauré și în special cu acela al liedurilor enesciene.

ECE 0492

30 cm, 33 ture

2. STAN GOLESTAN:

FILIP LAZĂR:

- *Concert pentru pian și orchestră « Pe culmile Carpaților »* (Vîrful cu dor).
 - *Concert de cameră pentru baterie și 12 instrumente*, op. 24.
- Orchestra de studio a Radioteleviziunii Române, dirijori: Carol Litvin (1) și Ludovic Baci (2).
Solistă: Georgeta Ștefănescu-Barnea (1).
Maestru de sunet: Jenică Barnea.

Stan Golestan și Filip Lazăr, formați în școala franceză de compoziție și trăind cea mai mare parte a vieții la Paris, sînt totuși integrați culturii noastre muzicale prin asimilarea folclorului românesc în creația lor. Ei au fost dintre cei mai fervenți propagatori ai muzicii românești în străinătate.

Ambele lucrări de cameră de pe acest disc vădese influența Occidentului în procedeele componistice, dar fondul muzical este de proveniență folclorică. *Concertul de cameră* al lui Filip Lazăr este mai evoluat spre un limbaj contemporan, în primul rînd prin conciziunea formei și combinații timbrale îndrăznețe.

ECE 0493

30 cm, 33 ture

3. MATEI SOCOR:

MIRCEA ISTRATE:

- « *Trei salviri* », muzică de cameră pentru sextet de suflători.
- Alex. Nicolae — flaut, Ion Danie — oboi, Emil Biclea — fagot, Constantin Ungureanu — clarinet, Ion Bădănoiu — corn, Edmund Buschinger — trompetă.
- « *Burlesca* », concert de cameră pentru cinci instrumente.
- Nicolae Drăgoi — vioară; Constantin Iliuță — oboi, Emil Biclea — fagot, Constantin Ungureanu — clarinet, Vasile Damaschin — contrabas.
- Lucrările excelent înregistrate de pe acest disc au fost reunite pe temeiul unor înrudiri stilistice de tradiție enesciană și al aceleiași sens emoțional: grotescul, realizat în primul rînd prin factura tratării instrumentelor.
- În *Trei salviri*, Matei Socor urmărește un program amănunțit inspirat dintr-o snoavă populară, program care poate constitui chiar numai un pretext arhitectural. Scriitura de o mare bogăție coloristică merge pînă la procedee onomatopice.

Burlesca de Mircea Istrate, în formă de sonată monotematică, are un fond modal ritmico-melodic de esență folclorică.

E C E 0494
30 cm, 33 ture

4. MIHAI MOLDOVAN:
VASILE HERMAN:

CORNELIU-DAN GEORGESCU:
LIVIU GLODEANU:

— *Vitralii*.

— *Cantilații, meditație simfonică*.

— *Motive maramureșene*.

— «*Ulisse*», *poeme pentru voce și orchestră*, op. 20, pe versuri de Mihai Ungureanu.

Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj, dirijor Emil Simon.
Solistă: Julia Tözser — soprană.

Vitralii și *Cantilații*, cu toate că aparțin unor compozitori diferiți ca temperament artistic, par a se împlini una pe alta: prima lucrare, investigând combinații timbrale în mișcări contrastante și simetrice, urmărind transparența pînă la posibilitatea distingerii amănuntului, cizelat cu rafinament, chiar în plenitudinea sonorităților orchestrale; a doua lucrare se realizează prin contemplarea interiorizată a propriilor transformări melodice și timbrale întru aceeași voință de transparență și construcție clară. *Motivele maramureșene* (în sensul muzical) sînt preluate ca atare din culegerile de folclor ale lui Béla Bartók și Ilarion Cocișiu. Peste aceste motive se suprapun anumite procedee componistice, intenția compozitorului fiind de a le găsi tocmai pe acelea preexistente potențial în esența muzicală a citatelor folclorice. Peregrinarea lui Ulisse ca simbol al căutării păcii și odihnei — aceasta e ideea poemului pentru voce și orchestră al lui Liviu Glodeanu, care a transpus-o pe planul pur muzical, echilibrînd tensiunile limbajului serial-modal printr-o funcționalitate aproape tonală.

E C E 0495
30 cm, 33 ture

ANCA JALOBEANU

C i r c u l a r a N r. 1

Cel de-al VII-lea Congres Internațional de Estetică va avea loc în România la București, în perioada 28 august — 2 septembrie 1972, sub auspiciile Comitetului Internațional de Studii Estetice, avînd ca temă: *Estetica, arta și condiția umană contemporană*.

Comitetul Național Român de organizare are onoarea de a vă invita să participați la lucrările acestui congres ce se vor desfășura în următoarele secții:

1. Aspecte ale formației artistice (artist-critică-public).

2. Artă contemporană. Moartea artei?

3. Actualitatea cercetărilor de istoria artei și esteticii.

4. Noi metode. Noi criterii.

5. Estetica ambianței și a vieții cotidiene.

6. Secție deschisă (comunicări în legătură cu perspectiva contemporană în probleme de estetică, neîncadrate în celelalte secții).

În afara conferințelor prezentate în sesiunea plenară, în secțiuni vor avea loc dezbateri pornind de la problemele puse de comunicări; comunicările vor avea aproximativ 1 200 de cuvinte (rezumatele 200 de cuvinte) și vor fi prezentate în una din limbile oficiale ale congresului: franceza, engleza, germana și italiana.

Sperăm că veți participa la lucrările congresului și vă rugăm să binevoiți să completați formularul de confirmare anexat, trimițîndu-l pe adresa Secretariatului Comitetului Național Român pînă la 1 decembrie 1971, la București.

Comunicările și rezumatele trebuie trimise cel mai tîrziu pînă la 1 februarie 1972, în cîte două exemplare, la următoarele adrese:

1. Institutul de estetică al Universității din Amsterdam, Domnului Jan Aler — secretar general al Comitetului internațional de studii de estetică.

Spinozastraat 9 bv, Amsterdam C HOLLANDE (două exemplare).

2. Comitetul Național Român de Organizare, ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE, Calea Victoriei nr. 125, București 1, R. S. ROMÂNIA (două exemplare).

Taxa de participare este de 25 dolari (cuprinzînd dreptul de participare la lucrări și actele congresului) și de 15 dolari pentru însoțitori.

Circulara următoare va cuprinde informații asupra programului detaliat al secțiunilor, lista raportorilor, programul de vizite, de excursii și alte date privind participarea la congres.

COMITETUL NAȚIONAL ROMÂN DE ORGANIZARE
A CELUI DE-AL VII-LEA CONGRES INTERNAȚIONAL
DE ESTETICĂ

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

GR. IONESCU, Istoria arhitecturii în România, vol. I, De la orinduirea
comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea, 1963,
541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, De la sfârșitul veacului al XVI-lea
până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al
XX-lea, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.

* * * Istoria teatrului în România, vol. I, De la începuturi până la
1848, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei; vol. II, 1849—1918, 1971,
568 p., 60 lei.

VIRGIL VĂTĂȘIANU, Arhitectura și sculptura romanică în Panonia
medievală, 1966, 150 p., 28 lei.

BARBU BREZEANU, Tonitza, 1967, 218 p., 32 lei.

GRIGORE IONESCU, Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969,
1969, 196 p., 41 lei.

* * * Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948,
234 p., 19, 50 lei.

* * * Monografia George Enescu, 1971, vol. I și II, 1295 p., 89 lei.

ERATĂ

Pag.

Rîndul

În loc de:

Se va citi:

137, 143, 147,
157, 163, 169,
177, 183, 189

Nota.*

„Probleme actuale ale
teatrului românesc
modern și contempo-
ran”

„Probleme actuale ale
istoriei teatrului mo-
dern și contemporan”

170

27—28

același cronicar dra-
matic

Doctor Leo Sels

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI, Seria Teatru—Muzică—Cinematografie, 2/71

EDITURA ACADEMIEI
LISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIA ARTEI
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, *De la orindulrea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- * * * *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei; vol. II, *1849—1918*, 1971, 568 p., 60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- BARBU BREZEANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1944—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.
- * * * *Contribuții la istoria cinematografiei în România, 1896—1948*, 234 p., 19, 50 lei.
- * * * *Monografia George Enescu*, 1971, vol. I și II, 1295 p., 89 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTA PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

186

Lei 25

43886